

L'enseignement du projet d'architecture effectivement constaté dans les écoles est centré sur une pratique assez spécifique, la « *correction* », autrement appelée « *critique* » : dans un groupe de 10 à 30 étudiants, le travail de chacun est exposé et commenté publiquement par l'enseignant. Un cours théorique a pu être esquissé au préalable. Souvent, l'étudiant a pu présenter son projet par un exposé oral. Mais les affaires sérieuses ne commencent vraiment que dans le rapport direct entre l'enseignant et le projet exposé, tantôt projeté ou accroché au mur, tantôt mis à plat sur une table, autour de laquelle on se resserre pour mieux voir. Cette procédure peut être familière aux peintres, aux musiciens, à certains ingénieurs, plus généralement à ceux qui, dans leurs disciplines, enseignent à « *faire un projet* ». Mais la méthode demeure encore singulière dans l'enseignement supérieur.

La correction d'atelier est différente de ce que nos collègues d'autres disciplines appellent des travaux dirigés. Chez eux, le travail d'application peut être aussi indispensable qu'en architecture. Mais il s'adosse toujours sur une théorie explicite, qui doit être dite ailleurs, généralement dans un cours magistral. Les travaux dirigés visent alors à vérifier que les étudiants ont effectivement compris la théorie énoncée et, aux marges de cette stricte application de la théorie, à enseigner certains tours de mains qui n'auraient pas pu être présentés ex cathedra. Chez les architectes, l'assiduité aux cours de théorie ne préjuge pas de la réussite des élèves en atelier. Il ne s'agit manifestement pas de la mise en application d'une théorie qu'il faudrait préalablement apprendre et comprendre.

La critique d'atelier se distingue également de l'apprentissage pratique, tel qu'il est mis en œuvre dans les entreprises et les écoles d'applications. Il ne s'agit pas seulement, dans la correction d'atelier, d'exercer la main de l'apprenti, de corriger ses erreurs, de perfectionner son geste, mais d'engager un propos qui vaut pour tous. Le discours, tirant argument du travail d'un étudiant particulier, s'adresse à l'ensemble des présents.

Pour l'architecte, tout se passe comme si la correction était la condition d'émergence d'une théorie qui ne peut pas, ou très partiellement, se dire ailleurs ou se comprendre ailleurs que dans l'atelier¹.

La présente note d'intentions pédagogiques ne prétend pas bouleverser cette tradition, aussi déroutante qu'elle paraisse au regard des standards de l'enseignement supérieur. Elle rappelle

- qu'une correction d'atelier est apparemment un discours clair-obscur ;
- qu'une correction d'atelier est objectivement une discussion d'auteurs ;
- qu'une correction d'atelier est un débat public nécessaire.

Un discours clair-obscur

Une correction d'atelier, quand elle est retranscrite hors de son contexte, paraît assez mystérieuse. Au premier abord d'un texte qui commente des dessins et des maquettes, le lecteur peut croire que c'est l'absence de ces pièces qui obscurci le propos. Mais pour autant qu'il ait la chance d'avoir en main la correction d'un maître – le cours de Carlo Scarpa du 20 février 1975, par exemple² – le propos lui-même révèle assez bien le dessin dont il traite. Ce petit mystère étant résolu, l'étrangeté du texte paraît ailleurs : digression et mélange des genres ; références autobiographiques ; convocation du sujet ; réversibilité des arguments ; autodérision...

¹ 1 De nombreux auteurs ont mis en exergue cette singularité en particulier Epron, Architecture, une anthologie, Ifa, Scic, Mardaga, Bruxelles, 1992.

² AMC N°50, Paris, décembre 1979, d'où sont extraites les citations ci-dessous.

C'est la digression qui frappe de prime abord.

« Regarde, arrête de penser, prenons comme hypothèse cette espèce de diagonale ; ça, c'est l'endroit où je me promène et quand je suis entré, là, disons, c'est de l'eau, ou bien c'est un jardin planté de fleurs que je devais cultiver ; j'ai déjà fait ça... j'avais eu la bêtise, dans ma jeunesse de vouloir me faire un petit jardin, imaginez, dans la cour que j'avais ici, au Rio Marin, une grande cour, que j'avais louée, et il y avait un très beau tilleul, le plus grand tilleul de la ville, après, mon fils me l'a abîmé parce qu'il était chez les scouts et alors avec sa hache il cassait tout ; j'ai dépensé des dizaines de billets de mille, ça ferait des centaines aujourd'hui, et je m'étais fait une petite mosaïque d'un m2 environ, avec des valeurs (chromatiques) variant avec la hauteur ; et selon la saison, je plantais des cinéraires... c'est moi qui allais planter, semer, la salade, les fraises... et après mon fils qui avait quatorze ans, il était scout, avec sa hache, il a tout abîmé. Après, je n'ai pas voulu le refaire, mais il était joli, sous l'ombre de ce tilleul, il était sur le côté, mais il était grand... 18 mètres carrés... le tilleul occupait un diamètre de douze, treize mètres, et donc ici, s'il y avait un arbre, ce serait déjà assez pour obtenir des résultats ; mais si au contraire on ne veut pas d'arbres, mais qu'on veut s'amuser à créer une zone de jardinage, on peut le faire. »

L'enseignant ne perd pas le fil du discours. Il part du projet – « *ça c'est l'endroit où je me promène* » – et y revient – « *s'il avait un arbre, ce serait déjà assez pour obtenir des résultats* ». La digression se rapporte assez directement à son objet. Les glissements du propos à l'anecdote sont sans heurts apparents, sinon d'une parfaite cohérence grammaticale. Scarpa commence à imaginer l'endroit futur au présent – figure littéraire conforme – mais, dans la même phrase, passe directement au passé pour évoquer un autre jardin qu'il a connu : « *là, disons, c'est de l'eau, ou bien c'est un jardin planté de fleurs que je devais cultiver* ». La transition qui ferme la boucle est presque aussi surprenante : « *le tilleul occupait un diamètre de douze, treize mètres, et donc ici, s'il y avait un arbre...* ».

Comme souvent en architecture, le passage du lieu d'intervention – le dessin de l'étudiant – au lieu de projet – le bâtiment futur – se fait par le truchement de références aussi bien savantes qu'autobiographiques. Mais comme souvent, ces références ne sont pas montrées, ne serait-ce que parce qu'elles ne sont pas montrables : le jardin de Scarpa, aucun présent ne l'a vu et aucun présent ne peut le voir ; le tilleul a disparu. A priori, il est seulement convoqué par l'enseignant, à seule fin de stimuler sa propre imagination. Cette expérience individuelle, utile au projet, ne peut être partagée que par une certaine familiarité, heureusement mais imparfaitement instaurée par la hache du scout tout le monde peut imaginer ce genre d'histoire ; tout le monde doit savoir qu'un « grand architecte » a des soucis familiers ; tout le monde peut trouver, dans sa propre biographie, une pareille image appropriée à l'art des jardins...

Ce recours à la référence autobiographique est manifeste, même quand des références savantes sont techniquement communicables :

« Il faut penser à la finesse avec laquelle, au Japon, on utilise un espace très petit, et l'on crée des choses magiques ; mais vous, vous ne connaissez peut-être pas assez l'architecture japonaise ; et pourtant il y a plein de livres sortis là-dessus ; et moi j'ai vraiment vu, vraiment, là bas des choses que l'on ne peut raconter, du point de vue de la finesse d'invention, dans des espaces très petits. Et puis les maisons sont liées les unes aux autres ; chacune a son petit jardin, qui fait la moitié de cette pièce ; un quart ; ici, il y aurait quatre jardins de quatre maisons différentes. C'est vraiment inimaginable, si on pense aux jardins célèbres...

Mais les jardins privés sont incroyablement petits. Là où j'ai habité, à Kyoto, dans une petite maison, on ouvrait la petite porte et on voyait trois gouttes qui tombaient : toc, toc, toc, et qui allaient se perdre dans une quantité de terre comme ça, trois ou quatre mètres de longueur, et il y avait trois ou quatre plantes qui avaient besoin de cette humidité et qui étaient même fleuries, et la fente entre les maisons (le mur appartenait à l'autre et notre entrée était couverte) n'était pas plus grande que ça. »

Le constat d'une référence communicable – « *il y a plein de livres* » – est concédé comme à regret, immédiatement compensé par l'indicible – « *j'ai vraiment vu (...) des choses que l'on ne peut raconter* » – et par le récit d'un indicible – « *toc, toc, toc* » – finalement familier.

La référence autobiographique se prolonge par l'appel au jugement personnel de l'étudiant, à ses sens plutôt qu'à sa raison : « *Regarde, arrête de penser...* » ; « *Ton oeil doit s'exercer à reconnaître l'erreur* » ; « *Vous devez le faire vous, à votre manière* » ; « *Et comment tu ferais, toi ?* » ; « *Mais le palier, où est-ce que tu le vois ?* » ; « *Comment est-ce que tu ferais cette chose là, toi ?* » ; « *À moins qu'à toi ils ne te viennent d'autres idées d'un autre genre* », répète Scarpa.

Mais cette figure convenue, de quantité assez variable selon les enseignants, n'est pas l'essentiel du discours. L'étudiant n'est pas encore supposé savoir. Le seul sujet sachant, le seul encore capable de voir, d'imaginer et de raconter, c'est l'enseignant qui parle à la première personne du singulier :

« Je peux surélever là et remplir avec de la terre, mettre des plaques ou avoir différents motifs, je pourrais même avoir de l'eau, et mon petit mur, le faire là. Alors, j'aurais un soubassement qui serait probablement, on peut le supposer, lui aussi, en pierre ; et j'aurais cette ligne de cette manière-là ; et il y aurait ici la belle fille... avec des voiles flottants, la nuit, à la lumière de la lune. Les plantes partent de ce point, ici, et montent le long du mur et vont là-haut. Ce mur pourrait avoir un léger renflement, il pourrait aussi être fait comme ceci en deux mouvements, sans tailler les blocs. (...) Parce que tout compte fait, c'est un soutènement, qui pourrait aussi bien être là, et c'est moi qui le déplace. Je le déplace, mais c'est toujours un soutènement, et d'ailleurs ça pourrait être tout en béton armé, être tout d'une seule masse ; je n'ai même pas besoin de changer, ou bien alors, j'arrive à des raffinements extraordinaires mais alors ça coûte cher, et ça ne vaut pas la peine de le faire des raffinements comme je me vante d'être capable d'en faire, n'est-ce pas ? (...) Et puis, je pourrais faire le petit trou ici (il rit)..., je pourrais faire aussi un petit trou tout petit, avec une grande... comment dit-on... puisque le mur est gros, non ? Et moi je veux un petit trou, tout petit, je fais une découpe de biais que je dirige vers la jolie fille qui est de ce côté, et moi qui sait, puisque ce petit trou, c'est moi qui l'ai fait (personne ne le sait, il n'y a que moi), je sais que je peux aller regarder. »

L'enseignant entreprend, dans le temps de la correction, une mise au jour impudique de ses manières de faire. Évidemment, le style de Scarpa transparait ici, par l'enchaînement narratif des détails. D'autres corrections, menées par d'autres enseignants, révéleraient d'autres manières. Mais la première personne du singulier, explicite chez Scarpa, implicite chez d'autres, est toujours présente. Le sujet agissant mêle constamment le temps du projet – « *c'est moi qui (..) déplace (le soutènement)* » – et le temps de l'objet réalisé – « *c'est toujours un soutènement* » – dont la vraisemblance est garantie par cette « *belle fille* » qui passe et repasse dans la lumière de la lune.

La précision descriptive – « *ça pourrait être tout en béton armé* » – et les arguments logiques – « *ça coûte cher, et ça ne vaut pas la peine* » – ne sont pas absents. Mais les arguments logiques employés dans la correction sont généralement réversibles : la pierre ne se transforme en béton qu'après coup, « *après tout* », à l'envers des « *raffinements comme je me vante d'être capable d'en faire* ». La réversibilité des arguments est une constante de la correction. L'enseignant en est si conscient qu'il met en scène ses repentirs.

« Alors, par exemple, je ne sais pas, ici, je fais comme ça, je mets un coussinet spécial et là ça pourrait rouler : ça c'est en bronze, ça c'est en acier, ça c'est en fonte, toutes choses qu'on ne peut pas faire ici ; mais on peut penser, pour un moment, un petit instant et dire : ah, si je savais faire ça, qu'est ce que ce serait bien ! Mais au contraire, ce que l'on dit c'est non, non, on ne peut pas, c'est une question de correction de style, autrement dit, à cet endroit-là, je ne peux pas, je ne peux pas aller faire mes courses en tenue de soirée dirait une dame. »

Et conscient de ses repentirs, l'enseignant s'en amuse, en accusant les ombres de son discours clair-obscur

« Vous allez dire « pourquoi est-ce qu'il fait toujours des plaisanteries ? » Je fais des plaisanteries parce que sinon je devrais vous donner des coups de bâton, je devrais sortir mon fouet. Je fais des plaisanteries parce que je pense avec terreur, comment se fait-il qu'il y ait des gens qui se sont mis dans la tête d'être architectes ; et si je plaisante, je peux dire les énormités que je dis et, en même temps, je me sens pardonné. D'accord ? Parce que tous vous comprenez que je plaisante, non ? Mais imaginez donc, si on perdait une demoiselle comme vous, ça serait un crime, comment peut-on dire, de lèse-esthétique. Tafuri, pourtant, ça me plairait qu'il s'enlise. D'ailleurs, il est lourd, il a du ventre, il descendrait plus vite. »

Une discussion d'auteurs

L'envie de meurtre – s'il s'agit bien de ça à l'encontre de Tafuri, très respectable historien de l'architecture – naît dans le cadre d'une triple énigme qui s'impose à l'enseignant

- le dessin de l'étudiant ;
- le projet à faire ;
- le propos de l'enseignant.

Le dessin de l'étudiant est une énigme

Rarement, l'enseignant en est immédiatement satisfait : « *Il était temps de voir enfin un dessin pas trop mal fait, qui soit compréhensible* ». Plus souvent, d'une façon ou d'une autre, le projet que présente l'étudiant est incohérent.

« Le pavé a été fait un peu à la va-comme-j'te pousse. Tu d'as fait de mémoire, ou... Ce n'est pas du tout comme ça en « opus incertum » ?... Il est vraiment très incertain. » ; « Et comment tu ferais, toi ? Tu descends par-là, celui-là descend par-là, donc ici dessous il-y a un palier... et alors, ça fait un escalier tout ça ? » ; « Celui-ci est incliné comme ça et dessous, là, il doit y en avoir un autre. Celui-ci, il tourne par-là et celui-là, où va-t-il ? Cette porte, c'est celle qui va là-dedans et ici il y a une petite fenêtre qui doit être celle-là ; mais le palier où est-ce que tu le vois ? » ; « Je ne sais pas quelle dimension a cette chose, je m'illusionne peut-être, je pourrais penser qu'elle fait quatre mètres, qu'elle en fait six, sept. Dis-moi combien elle fait ? Tu n'as pas fait le relevé ? »

Si un problème était clairement posé et si l'enseignant disposait d'une bonne solution à ce problème, il pourrait se contenter de mettre en évidence l'écart entre la solution que propose l'étudiant et la réponse juste. Mais, dans un problème d'architecture, il y a un grand nombre d'assez bonnes solutions, que l'enseignant n'a pas toutes explorées au préalable. Il n'écarte pas d'emblée l'hypothèse d'une bonne solution qui serait contenue ou ébauchée dans le dessin de l'étudiant. Pour distinguer, dans le dessin, une solution dont il ignore encore à peu près tout, il doit « *comprendre* » le dessin, soit comme un message³, soit comme un objet.

Mais le dessin est mauvais. Tantôt il représente imparfaitement un objet. Tantôt c'est l'objet dessiné qui, s'il était conforme à sa représentation, ne satisferait pas certaines performances fonctionnelles, constructives ou esthétiques. Tantôt c'est l'objet-dessin lui-même qui déroge à certains principes. Dans tous les cas, le dessin présenté n'est pas l'application conforme de règles explicites ou implicites.

L'enseignant ne peut pas « *comprendre* » le dessin, ni comme un message grammaticalement correct, ni comme un phénomène déterminé par des lois régulières. Il ne peut pas trouver d'autre « *cause* » au dessin que les mobiles propres à son auteur présumé. L'enseignant va supposer, à travers le dessin, certaines « *intentions* » de l'étudiant, qu'il voudra bien reconnaître comme légitimes et dont il pourra imaginer qu'elles seraient siennes.

« Mais il y a un moment donné où on pourrait poser la question : pourquoi est-ce que vous décidez, pourquoi est-ce que vous proposez de faire un mur d'enceinte dans cet espace ? Du moment que vous faites un mur d'enceinte, vous pourriez aussi couvrir et faire la boutique de la Cluva. Alors, moi, je vais un peu plus loin... »

Cherchant à comprendre les intentions de l'étudiant, l'enseignant ne trouve pas de meilleure façon que de se substituer à lui, de s'imaginer, à sa place, auteur du projet.

³ Certains enseignants considèrent que le dessin « dit » quelque chose. A minima, le dessin « représente » un objet, existant ou futur.

Le projet à faire est une énigme

Dans l'effort de compréhension entrepris par l'enseignant, le dessin de l'étudiant se dédouble : pour partie, il est compris comme effet, dont un auteur serait la cause ; pour partie, il est compris comme cause possible d'un projet légitime, qui reste à découvrir. La bonne solution – celle qu'il suffirait de comparer au dessin de l'étudiant pour mettre en évidence ses erreurs – est située en aval de la correction proprement dite. La bonne solution doit être découverte et c'est l'enseignant qui s'y colle. Il doit imaginer un certain objet conforme aux intentions qu'il a cru déceler chez l'étudiant, également conforme aux règles établies. L'enseignant utilise, pour mettre au jour cet objet supposé, une méthode hypothético-déductive martelée d'essai-erreur.

« Alors, ici, on aura besoin d'une poutre de bordure en béton armé pour soutenir cette masse. Alors, où est-ce que je vais mettre mes points porteurs. Aux angles, suivant les lois de la tradition... enfin..., par contre, avec le porte-à-faux que nous pouvons faire, je vais avoir des valeurs différentes des valeurs classiques ; les valeurs classiques, elles sont là ; quelque matériau quelles utilisent, elles ne changent pas ; les valeurs modernes sont les mêmes, mais elles changent l'objet. Maintenant, je dis modernes, c'est de la présomption de ma part, comme on dit, de les appeler modernes, il se peut que cela ne leur aille absolument pas. Je casse l'angle, c'est-à-dire que là où l'angle devrait avoir son point d'appui, je le lui enlève, parce que le béton armé me permet de le faire. Cette manière de dire est un peu, comment dire ? En fait, j'emploie les mêmes paroles mais je les permute ; comme si je changeais la syntaxe. »

Quand même il ne s'agirait que d'un problème ayant une seule solution exacte, rien ne garantit qu'il y ait le moindre algorithme exact pour y parvenir. Quand même l'objectif serait strictement rationnel, l'exposé en temps réel de la méthode hypothético-déductive apparaîtrait comme un magma complexe. A plus forte raison, confronté à une question si complexe qu'il n'y a probablement aucune réponse exacte, et certainement aucun algorithme pour y parvenir, l'enseignant expose publiquement une suite de questions partielles déliées les unes des autres, souvent contradictoires. Comme un rat enfermé dans un labyrinthe, ne sachant même pas si une issue existe, l'enseignant explore chaque impasse et construit son problème à mesure qu'il cherche à le résoudre.

« Si je fais le jardin là en bas, je dois mettre de la terre, ou bien des cailloux, ou des pierres, ou quelque chose d'autre ; la position où nous sommes, au nord, présente quelques inconvénients ; et entrent les chats et les rats ; mais on ne peut pas toujours se défendre contre tout, même s'il est probable qu'on peut se défendre quand même. Dans un premier temps, moi je le verrais surélevé, parce que comme ça, je ne touche pas au sol de la ville, c'est-à-dire que si je le fais comme cela plus tard, on devrait pouvoir le démolir, je ne fais de tort à personne ; je ne fais pas de fondation, ou bien j'en fais, mais pour les deux ou trois points d'appui dont j'ai besoin, et si un jour je veux l'enlever, je n'aurai rien abîmé. Mais à part ça, il me semble qu'en l'isolant, en le soulevant par rapport au sol, on pourrait... une de ces pierres blanches qui devraient former le dessin du... il faut s'aider des autres signes qui sont ici, ça devient en un certain sens la base véridique, presque la base de l'objet. Autrement dit, l'objet aurait une base, sans qu'on ait besoin de dessiner une base façonnée de manière classique, qui coûte très cher. Je pourrais rehausser le sol à cet endroit, comme ça l'acqua alta ne pourra plus m'atteindre et je pourrais avoir... »

En cherchant le projet, en exposant sa méditation intérieure, en déroulant ses hypothèses et ses déductions, ses essais et ses erreurs, l'enseignant produit un discours dont il réalise, tôt ou tard, qu'il ne sera pas nécessairement compris.

Le discours de l'enseignant est une énigme.

L'enseignant en est conscient et veut le faire savoir. Les images qu'il convoquait tout à l'heure pour ouvrir une piste – exactement comme il l'aurait fait en son for intérieur – sont désormais utilisées pour meubler la conversation

« Il te vient l'envie de faire, si on peut dire, comme ça, comme ça, et puis tu t'aperçois par exemple que si tu fais ceci, tu ne peux pas faire cela. 2 mètres 10 pour un rez-de-chaussée, c'est un peu bas et puis il y a les interdictions. Bon, tout ça c'est histoire de causer, pour discuter, pour trouver... »

Plus sérieusement encore, l'enseignant va vouloir expliquer son propre discours. Il en vient au commentaire du commentaire. Il parle de lui, en tant qu'auteur du commentaire, aussi digne d'être compris que l'étudiant qu'il voulait comprendre tout à l'heure.

« Je me permets de dire une chose : par exemple, moi, ce petit mur-là, au lieu de le planter dans la terre, je le poserais sur quelque chose ; et revoilà mon discours analytique ; ce que je dis peut ne pas vous plaire, et alors, vous laissez tomber, mais je pense que ça peut être intéressant. »

C'est dans cette perspective – le commentaire du commentaire – que peuvent être entendues les nombreuses plaisanteries dont l'enseignant émaille son discours. Ces plaisanteries mettent généralement en évidence la distorsion entre les énoncés et la situation d'énonciation.

« Alors je dis : pourquoi est-ce que je ne pourrais pas faire aussi un mur d'enceinte ? Ce serait très utile pour tenir la bride aux étudiants ; on pourrait mettre une grille ici, une autre là ; et on les fait tous prisonniers... et puis d'en haut on leur jette les gaz et ils meurent tous. »

Les trois énigmes emboîtées – le dessin de l'étudiant, le projet à faire, le propos de l'enseignant – apparaissent au bout du compte comme une querelle d'auteurs. Elle oppose l'étudiant, qui produit un dessin incohérent, et l'enseignant, qui produit un discours incohérent. Mais cette situation particulière, engageant sérieusement les personnes et leur intimité, a une explication qui relève moins de la psychologie que de l'herméneutique, entendue à la fois comme étude générale de la compréhension et comme compréhension en acte.

Parmi les conceptions modernes de la compréhension, la plus phénoménale est illustrée par un aphorisme du second Wittgenstein : « *la signification d'un mot, c'est son usage dans la langue* »⁴. Pour ceux qui suivent Wittgenstein, comprendre une phrase, c'est savoir l'utiliser correctement dans son contexte. Encore que Wittgenstein ait restreint le domaine d'application de cette approche, elle mérite d'être strictement objective : si la phrase est correctement utilisée – ce qui est vérifiable – c'est qu'elle est comprise. Cette conception radicale est radicalement contrariée par l'expérience en pensée de la « *chambre chinoise* » imaginée par Searle⁵ : un français dispose, face à un écran où sont projetées des questions écrites en chinois, d'un manuel écrit en français spécifiant, pour chaque idéogramme, la réponse phonétique appropriée ; ce n'est pas un manuel de traduction, il est strictement procédural, *si A alors B* ; un chinois observant la scène, pour autant qu'il soit disciple de Wittgenstein, pourra croire que le sujet français, bien qu'un peu lent et prononçant mal, « *comprend* » le chinois, puisqu'il l'emploie à bon escient dans son contexte ; mais le français lui-même, ayant parfaitement répondu à toutes les questions, n'aura pourtant rigoureusement rien « *compris* » aux questions qui lui auront été posées et aux bonnes réponses qu'il aura données.

De nombreux auteurs ont tiré les leçons de l'expérience de Searle : la compréhension d'un discours prononcé dans une langue étrangère ne se manifeste pas par un ensemble de règles d'usages, disponibles autant que de besoin, mais au contraire, par la disparition apparente de ces règles. Alors qu'à l'écoute d'une langue étrangère, ce sont des sons qu'on entend, dans une langue familière, on croit entendre à travers les mots, comme on voit à travers une fenêtre. Il ne s'agit pas de prétendre à une quelconque « *saisie directe* » du sens, mais de constater que pour le sujet, tout se passe comme si les règles étaient transparentes. On ne comprend un texte, de façon irréfléchie, d'apparence immédiate, que « lorsqu'il opère comme point de passage devenu implicite vers un monde imaginaire ou révolu, vers un lieu distinct de celui qu'habitent à présent le narrateur et ses lecteurs potentiels, mais dans lequel tous reconnaissent pouvoir couler leur projet d'existence. »⁶ La compréhension est perçue par défaut, comme escamotage de son instrument symbolique. Cette théorie s'étend largement au-delà de la linguistique. Michel Bitbol n'hésite pas à y voir une des difficultés majeures à la compréhension de la mécanique quantique par les physiciens, qui, tout en sachant parfaitement utiliser la théorie, ne parviennent pas à « *un monde familier par-delà le formalisme et les règles d'utilisation prédictive de la théorie* ».

⁴ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 1945, Blackwell, Oxford, 1953, Trad. *Investigations philosophiques*, 1961

⁵ Searle, *Mind, brains and programs*, 1980

⁶ Bitbol, *L'aveuglante proximité du réel*, 1998

L'omniprésence de la règle, son extrême visibilité, sont des obstacles au sentiment de compréhension que voudrait atteindre le physicien, aussi bien l'architecte. A l'usage du physicien, Bitbol imagine une autre expérience en pensée, qui peut être citée complètement, tant elle paraît taillée à la mesure du discours architectural.

« Cette fois, le problème de la langue ne se pose plus ; quelqu'un dont la langue maternelle est le français lit un récit en français Mais le récit est parsemé de discordances. Au lieu de se poursuivre continûment, il est interrompu par des jugements personnels de l'auteur ou par des échappées oniriques, puis reprend de façon partiellement incohérente avec son aboutissement précédent. La traversée de la parole en direction de la scène de la narration est régulièrement bloquée ; la fenêtre linguistique qui ouvrait sur son décor est opacifiée par intermittence et ne se rééclaircit provisoirement que pour laisser voir d'autres décors et d'autres scènes. Dans ce cas, le lecteur qui, ne refusant pas de continuer à lire et ne se contentant pas d'une attitude esthétique ou archéologique, veut « comprendre » le discours ou le texte qui lui est proposé ne dispose que de deux options. Soit il consent à désarticuler sa compréhension en autant de fragments que d'unités narratives possédant une cohérence interne, soit il persiste dans sa quête d'unité. Mais, dans la situation qui vient d'être décrite, cette dernière stratégie a son prix. Elle force le lecteur à renoncer complètement à voir dans le texte la représentation d'« histoire(s) » que l'auteur aurait voulu placer sous son regard. Elle l'oblige à perdre la possibilité de se transporter sur la scène utopique d'une ou de plusieurs « histoires » pour s'interroger sur la position particulière à partir de laquelle le texte a été écrit. Faute d'intrigue, le principe d'unité, le générateur d'un groupe de transformations rapportant chaque élément du texte à tous les autres, ne peut être que l'auteur lui-même (ou, éventuellement, le dessein qui a présidé à la formation d'un groupe d'auteurs). Gagner quelque chose comme une compréhension d'ensemble du texte consiste par conséquent ici à se poser la question : qui est l'auteur ? Qu'a-t-il voulu exprimer, à partir de quelle expérience singulière, dans quel état d'esprit ? Dans le cadre de quel tournant de sa vie a-t-il réuni des tessons épars de texte pour en faire un livre ? Quelles sont les conditions sous lesquelles cet homme, l'un de nos semblables, a été conduit à rassembler le matériau de ce qu'il a écrit ? Non que nous espérons dérouler une série causale partant du milieu social, des courants culturels et des traumatismes individuels subis par l'auteur, pour aboutir à son œuvre. Mais nous souhaitons au minimum, à travers ce processus réflexif, nous établir dans un jeu de réciprocités apte à articuler la série des positions dans le monde qu'il tient pour siennes avec la série de celles que nous pourrions tenir pour nôtres. Au fond, tout ce que nous voulons savoir, c'est dans quelles circonstances nous aurions pu agir comme lui et dans quelles circonstances il aurait pu agir comme nous. Tout ce que nous cherchons, c'est à le « comprendre » au sens de l'herméneutique ; à le considérer non pas comme un objet producteur de textes sous certaines influences, mais comme un co-sujet avec qui nous savons échanger des raisons, des finalités et des intentions. Rétrospectivement, la compréhension immédiate et sans lieu d'un texte donnant accès à une « histoire » apparaît comme un cas d'espèce de la compréhension herméneutique du sujet-auteur par le sujet-lecteur. Ce cas, c'est celui où l'auteur est si bien parvenu à banaliser sa (ou ses) propre(s) position(s) en incarnant les présupposés, les valeurs et les désirs, de son lecteur potentiel, que celui-ci n'a même plus besoin de faire intervenir un opérateur de réciprocité pour le « comprendre ». La voix du narrateur est d'emblée une modalité de celle du lecteur ; une voix dont le lecteur aurait pu moduler les sonorités sans avoir impérativement à se représenter sous les traits de quelqu'un d'autre. L'échange des situations va tellement de soi qu'il se transmute en indifférence aux situations. En ce sens, la compréhension herméneutique co-subjective, loin d'appauvrir le schéma de la compréhension irréfléchie d'une « histoire » objectivée, en constitue la généralisation logique. »

À reconnaître la correction d'atelier comme un récit « *parsemé de discordances* », il est particulièrement stimulant de considérer que la compréhension irréfléchie d'un discours cohérent – un cours magistral, par exemple – ne serait qu'un cas particulier, dont la compréhension herméneutique d'une correction d'atelier serait la généralisation logique. Il n'est pas dit que la compréhension herméneutique précède historiquement la compréhension irréfléchie. Tout porte à croire le contraire. Mais, logiquement, la forme herméneutique implique la forme irréfléchie, comme son aboutissement.

La triple énigme de la correction d'atelier explique, dans une large mesure, les comportements déviants des uns et des autres, au regard d'un standard universitaire.

L'enseignant voudrait pouvoir comparer objectivement la réponse de l'étudiant à une « bonne réponse ». Mais cette bonne réponse n'est pas posée a priori, elle est contenue dans le travail de l'étudiant, qui en serait l'ébauche imparfaite. L'enseignant suppose :

- une première série de règles diverses, contenues dans un programme architectural particulier et plus généralement, dans la culture architecturale qu'il doit transmettre ; ces règles sont tantôt connues de l'enseignant, tantôt inconsciemment appliquées par l'enseignant ;
- une seconde série de règles diverses, établies par l'étudiant, dont certaines sont légitimes au regard de la première série de règles, et d'autres pas ; ces règles, inconnues de l'enseignant, sont tantôt connues de l'étudiant qui met en œuvre des intentions explicites, tantôt inconsciemment appliquées par l'étudiant.

Pour corriger le travail de l'étudiant, l'enseignant recherche la « *bonne réponse* », c'est à dire un objet conforme :

- au plus grand nombre de règles de la première série, celle du programme et de la culture architecturale à transmettre ; c'est l'énigme du projet ;
- au plus grand nombre de règles de la deuxième série, celle des « intentions » légitimes de l'étudiant ; c'est l'énigme du dessin.

L'enseignant sait qu'un même objet ne peut pas satisfaire à toutes les règles. Il doit arbitrer. Ne disposant pas d'un algorithme – improbable dans un problème aussi complexe – il doit mettre en œuvre une recherche empirique de l'objet. Les deux séries de règles se croisent et se déterminent mutuellement :

- ce qui, dans le dessin de l'étudiant, peut être reconnu comme intention légitime, doit être conforme à certaines règles de la culture architecturale ;
- ce qui, dans le projet de l'enseignant, peut être perçu comme continuation du travail de l'étudiant, doit être conforme à certaines règles que l'étudiant a mises en œuvre.

L'étudiant, quant à lui, voudrait pouvoir appliquer une suite d'instructions explicites qui permettraient d'améliorer « son » projet. Mais il est confronté à un discours plus complexe, l'exposé public d'une recherche. L'étudiant ne peut pas comprendre l'enchaînement du discours sans faire référence aux mobiles de l'enseignant :

- tantôt le conseil explicite ;
- tantôt l'interprétation du dessin présenté ;
- tantôt la recherche d'un projet.

Il peut, impatientement, se considérer seul face à un fatras incompréhensible. Il peut, patiemment, « laisser dire » et ne retenir du fatras que les instructions explicites qui concernent directement son projet. Mais pour autant qu'il veuille progresser sérieusement, il doit acquérir une intelligence de la situation d'élocution, il doit indexer les propos de l'enseignant à tel ou tel aspect de cette situation.

L'enseignant, plus expérimenté que l'étudiant, ne peut pas le laisser dans son premier état de dérégulation. Il doit accompagner ses efforts d'interprétation, il doit éclairer l'énigme de son propre discours. Il ne lui suffit pas de rendre publique sa méditation intérieure. Il doit mettre au jour sa propre personne et ses mobiles, comme autant d'explications de discours.

Pour autant que l'affaire soit bien menée, elle constitue l'intercompréhension des deux auteurs d'un même projet. Son objet apparent – la correction d'un dessin – ne se dénoue que par son objet réel – une situation « communicationnelle » où deux personnes « sont d'accord pour coordonner en bonne intelligence leurs plans d'action. »⁷ La « *bonne solution* » que l'enseignant veut trouver – pour corriger objectivement le dessin présenté – se confond idéalement avec le « projet » que l'étudiant veut faire. Au terme de l'entreprise, dès lors que l'enseignant a compris et fait siennes les intentions de l'étudiant, dès lors que l'étudiant a compris et fait siennes la recherche de l'enseignant, la correction objective n'est pratiquement plus nécessaire.

⁷ Habermas, *Morale et communication*, Flammarion, 1986

Un débat public

Dans le monde moderne, tout particulièrement dans une tradition universitaire qui privilégie les discours explicites, le locuteur veut que son discours soit transparent à l'objet qu'il désigne. Mais si, pour toutes les raisons qui ont été dites, il ne parvient pas à organiser son propos dans une « histoire » formellement cohérente, il va rechercher un lieu privilégié où il puisse, avec ses auditeurs, « *échanger des raisons, des finalités et des intentions* ».

Si son propos est mis à plat, dans un texte ou un cours magistral susceptible d'être transcrit par écrit, son étrangeté et ses contradictions apparaîtront nettement au lecteur ou à l'auditeur. La compréhension, entendue comme escamotage des instruments symboliques, nécessiterait une interprétation herméneutique postérieure au propos. C'est techniquement possible, dans certains cas particuliers : on allait à une conférence de Kahn, sans forcément « *comprendre* » son propos, avec l'assurance raisonnable d'un commentaire du commentaire qui viendrait par la suite et en éclairerait les traits saillants. En dehors de ces circonstances exceptionnelles, en l'absence d'un commentaire du commentaire, le texte et le cours magistral sont inappropriés.

Si son propos s'exprime dans le cadre d'un entretien individuel, les différences de statuts vont perturber l'échange recherché. La situation engage profondément les personnes qui y participent : l'enseignement se met au jour ; l'étudiant, quand même il ne le voudrait pas, est partiellement mis au jour par la recherche de l'enseignant. Cet engagement personnel est d'autant plus éprouvant qu'il est dissymétrique, qu'il engage un professionnel expérimenté et un jeune adulte, un maître et un élève, un juge et un accusé. Certains enseignants se complaisent dans les implications psychologiques de cette relation. D'autres s'en méfient à bon droit et veulent, sans pouvoir l'éviter, lui conférer un cadre institutionnel acceptable : la correction sera entreprise devant témoins.

Le « *petit groupe* » s'impose par défaut dans toutes les disciplines, à chaque fois qu'il s'agit d'énoncer un propos dont la transparence n'est pas garantie, soit parce que les auditeurs sont insuffisamment préparés à l'entendre – c'est le cas des travaux dirigés – soit parce que le propos lui-même nécessite une interprétation herméneutique – c'est le cas d'une correction d'atelier. Certainement, une correction publique, menée au su des autres étudiants, présente certains avantages pratiques : elle tempère une excessive personnalisation de l'échange ; elle occupe les étudiants qui attendent leur tour ; incidemment, elle procure à certains d'entre eux des éclaircissements utiles à leurs propres travaux. Plus sérieusement, le caractère public du débat a des raisons internes à la situation herméneutique.

D'une part, la présence d'un tiers permet partiellement d'éviter la pseudo-compréhension de la « *chambre chinoise* » : dans une confrontation individuelle, l'étudiant, voulant bien faire et découvrant quelques instructions explicites dans le fatras de l'enseignant, se comporte effectivement comme s'il avait compris son propos ; l'enseignant, constatant le bon comportement de l'étudiant, le félicite, l'encourage, et se comporte effectivement comme s'il avait compris ses intentions. En réaction à l'expérience de la « *chambre chinoise* », le petit groupe permet des questions posées à la volée, des réponses rapides, un ajustement permanent du propos aux réactions explicites et implicites de l'auditoire

D'autre part, les énoncés d'architecture ne relèvent pas seulement du constat, mais de la règle, ce qui implique une « *éthique de la discussion* »⁸ particulière, engageant l'universalité du propos. Il faut montrer d'abord que les règles architecturales sont des règles morales et rappeler ensuite que l'adoption d'une règle morale nécessite une éthique de la discussion, c'est à dire un débat rationnel et équitable, réel ou supposé.

⁸ Apel, *Éthique de la discussion*, commenté par Habermas, Morale et communication

« L'ornement est cher » est un constat qui peut être énoncé, vérifié ou infirmé sur un mode impersonnel. Mais « On ne doit pas utiliser l'ornement » est une règle. « L'ornement est un crime »⁹ aussi, même si l'énoncé est formellement objectif ; tant que le code pénal ne prescrit pas de marquer au fer rouge ceux qui utilisent l'ornement, « l'ornement est un crime » n'est pas un énoncé de fait, c'est un jugement moral qui reste à démontrer. Assez régulièrement en architecture, depuis qu'elle prétend embrasser tous les domaines de l'habitat humain, la règle d'architecture prend la forme d'une règle morale, des « cinq commandements de l'architecture moderne »¹⁰ à « baissez le contexte »¹¹ en passant par « la morale de Las Vegas »¹². Nombreux sont ceux qui le regrettent. Mais ils doivent alors expliquer comment une prescription universelle, s'adressant à tous les hommes, peut être autre chose qu'une règle morale. Le recours à l'esthétique ne les sauve pas : « le toit terrasse est ce qui plait universellement sans concept » est une proposition manifestement fautive. La dénégation ne les aide pas : « il n'y a pas de prescriptions universelles en architecture » n'empêche pas d'avoir effectivement à délibérer de règles qui s'annoncent effectivement comme universelles. Certains admettent la règle, mais lui dénie son caractère moral en livrant simplement ses raisons objectives : « l'ornement est cher, inutile, nuisible, archaïque, laid, etc. ». Mais quand même cette proposition objective serait démontrée, elle n'impliquerait absolument pas une prescription. Si on prend la peine d'énoncer la règle – « tes bâtiments, tu n'orneras point » – c'est qu'on suppose au moins une excellente raison de s'en écarter – « du client qui veut des ornements chers, tu ne refuseras pas la commande », par exemple.

Entre un constat objectif et une règle morale, il y a toujours un gouffre qualitatif, que de nombreux sceptiques refusent de franchir ; ils doutent qu'il y ait la moindre manière de fonder la règle en raison. D'autres, dans la tradition du contrat social, sautent le pas en imaginant un débat fictif ; c'est le cas de John Rawls¹³, qui postule des êtres raisonnables, délibérant des lois à établir dans une société, avant de savoir la place de chacun dans cette société et les intérêts particuliers qu'ils y auront, provisoirement cachés derrière une « *voile d'ignorance* ». D'autres, enfin, n'imaginent pas pouvoir fonder autrement la règle que par un débat réel entre tous les acteurs concernés ; c'est le cas d'Habermas, qui suppose qu'en acceptant les modalités d'un débat équitable, chaque participant reconnaît implicitement la validité universelle de la règle adoptée au terme de ce débat. À minima, la réalité d'un débat garanti, sinon la parfaite rationalité de la démonstration, du moins, la réalité de l'adhésion des participants, s'il y en a.

Comme toute école du projet, l'enseignement de l'architecture engage l'étudiant, non seulement à comprendre la règle, mais à l'adopter, à la faire sienne, à l'appliquer. Il ne suffit pas d'exposer la règle et les raisons qui l'ont fait adopter par des assemblées antérieures. Un nouveau débat est nécessaire, pour qu'un nouveau participant puisse, à son tour, prétendre qu'il l'a librement adoptée, au vu d'arguments rationnels. Un débat entre étudiants sans formation serait vain. Une table ronde regroupant des enseignants expérimentés et des étudiants serait déséquilibrée. Des dispositifs bricolés sont nécessaires, dont la correction d'atelier est un exemple assez convaincant. Sans doute, l'enseignant demeure maître du jeu et monopolise l'essentiel du temps de parole. Mais on a jeté sur lui un « *voile d'ignorance* » : il ne comprend ni le dessin présenté, ni les intentions de l'étudiant qui en seraient la cause, ni le projet abouti qui permettrait d'en juger. Il est pratiquement aussi démuni que l'étudiant. Il doit, avec l'étudiant et sous le contrôle d'une assemblée susceptible d'intervenir à tout moment, reconstruire la règle en raison. Il n'y parvient qu'avec la libre adhésion de tous les participants. Il ne s'agit, ni de la simulation d'un projet réel, ni d'un jeu d'acteur, mais d'un débat réel, concernant trois énigmes réelles que les participants s'accordent à vouloir résoudre ensemble.

⁹ Loos, *Crime et ornement*

¹⁰ Le Corbusier, *Les cinq points de l'architecture moderne*

¹¹ Koolhaas, *Bigness*

¹² Venturi, *L'enseignement de Las Vegas*

¹³ Rawls, *Théorie de la justice*

La libre discussion des règles n'est certainement pas la seule mission assignée aux écoles d'architectures.

On y enseigne aussi un grand nombre de savoirs impersonnels, généralement ex-cathedra. On y exerce aussi l'habileté personnelle à concevoir un projet, à hiérarchiser des besoins, à ordonner des pleins et des vides, etc. De ce point de vue, la correction d'atelier est en concurrence directe avec d'autres formes d'enseignement, cours magistraux, exercices d'applications, séminaires, ou toutes autres modalités qu'on voudra bien imaginer. Dans cette concurrence, la correction n'est certainement pas sans atout : elle met en scène un ou plusieurs enseignants qui cherchent un certain projet ; elle met au jour leurs méthodes ; elle entraîne les étudiants à suivre leur exemple ; etc. Elle n'est pas sans travers : désordre, redites, perte de temps, etc. Tout juste peut-on constater que si, en architecture, la correction d'atelier est de si longue tradition qu'elle paraît archaïque, dans de nombreuses autres disciplines de projet, on en vient, par innovations pédagogiques, à des procédures au moins aussi bizarres. Il est probable que les plus hautes performances soient atteintes par le mélange des genres, par l'alternance de cours théoriques, d'exercices restreints, de critiques collectives, de corrections individuelles, etc. En l'absence d'une théorie générale de la pédagogie architecturale, des formules panachées sont effectivement mises en œuvre par chacun, de manières empiriques.

Mais le caractère moral de la règle architecturale reste déterminant dans la modalité centrale de l'enseignement. Il s'agit bien d'apprendre un métier, une pratique imprégnée – peut être malgré elle – de considérations morales. L'étudiant doit mettre en œuvre la règle architecturale. Il ne lui suffit pas de la comprendre. Il aura à la fonder en raison, à l'adopter, à la faire sienne, au terme d'un débat public dont il est l'un des acteurs consentants... mais dont le déroulement et la conclusion sont imprévisibles'. Là aussi, la correction d'atelier est en concurrence avec d'autres modalités : exposés, débats, jurys publics, etc. Mais l'une ou l'autre de ces modalités ne relèvent pas au sens propre de la « *pédagogie* ». Elles postulent toutes une assemblée d'adultes libres et responsables. Elles engagent toutes le statut moral de l'architecture et – dans plusieurs pays d'Europe – le statut légal d'un métier reconnu d'utilité publique.

Pascal Urbain, 2002

D'abord comme élève, ensuite comme assis tante, je me suis trouvée fréquenter l'« École d'Architecture » c'est ainsi qu'à Venise on appelle, pour abrégé, l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise, l'I.U.A.V. pendant une période qui a vu le nombre d'étudiants inscrits en 1^e année passer d'environ une centaine à 1 500. Mes souvenirs de Carlo Scarpa vont donc depuis l'époque où il était simplement chargé de la « Décoration » dans un cours complémentaire, jusqu'à celle où il devint professeur chargé d'un cours fondamental (Architecture intérieure), et enfin celle où il devint professeur titulaire d'une chaire, enseignant alors la Composition Architecturale en 4^e et 5^e années du cursus d'architecture et devenant également entre-temps directeur de l'I.U.A.V. La période à laquelle correspondent mes souvenirs a été une période de transformations profondes dans le développement de l'université, une période généralement confuse et peut-être aussi un peu difficile. Et les changements qui se produisirent également dans le corps enseignant furent importants : ainsi, il y eut d'un côté des personnalités marquantes ayant un langage nettement théorique et de l'autre, des personnalités d'expérience confirmée comme Scarpa, précisément avec une grande croyance dans la nécessité de soumettre les idées à l'expérimentation quotidienne. Aussi, je garde encore très présente à l'esprit la différence de comportement des étudiants devant l'enseignement de Scarpa, à mesure que les conditions universitaires se transformaient : je dois dire que leur accueil fut toujours celui d'étudiants qui, dans un sens ou dans l'autre, étaient impressionnés positivement, et qui n'osèrent jamais le contester directement. Tout au plus, les années où il se fit une certaine contestation qui, à Venise, fut très légère -, vit-on le nombre des étudiants qui fréquentaient le cours de Scarpa se réduire ; ou bien ils essayaient de se faire entendre par la voix des assistants ; car en présence de Scarpa, la salle devenait muette. L'attitude des étudiants par rapport à son cours fut toujours de considérer qu'ils faisaient un « choix difficile », mais dans la première période à laquelle remontent mes souvenirs dont il fallait préserver le caractère restreint, qu'il ne fallait conseiller qu'à un petit nombre d'amis, ceci pour le cours de Décoration ; ensuite, au contraire, pour le cours d'Architecture intérieure, ce fut la course entre les étudiants, parce qu'à l'époque nous dessinions à l'École et que nous nous confrontions entre nous (et comme elle est importante cette confrontation !) ; réussir de façon honorable l'examen final de ce cours était presque un point d'honneur : on vit même une mère poursuivre Scarpa pour le convaincre de recevoir son fils à l'examen ! Plus tard, quand le nombre d'étudiants rendit impossible de continuer à dessiner à l'École et Scarpa ne cessa pas de le regretter il lui arriva souvent d'être poursuivi par des étudiants qui, de méfiants qu'ils étaient peut-être au début, se « perdirent » ensuite littéralement, pris par le désir de perfectionner leurs travaux, finissant même leurs études hors cursus. Déjà convaincus par Scarpa de l'inutilité d'un diplôme qui n'aurait pas de substance, ceux qui préparaient leur diplôme avec lui acceptaient la règle : « tu passeras ton diplôme quand je te le dirai ! ». On peut dire que la présence ou l'absence de table de dessin signale deux types d'enseignement possibles et les mutations des conditions d'enseignement dans l'IAUV : autrement dit, deux périodes différentes. Il est incontestable que Scarpa, par nature, appartient plus à la période présence de la table, caractérisée par un enseignement donné à un petit nombre d'étudiants convaincus et par un certain type de « prédication » bien à lui. Prédication : je reconnais que j'use là d'un terme inhabituel pour désigner la pédagogie d'un professeur, mais comment oublier, plus généralement, sa conception religieuse du faire quotidien, tout ce qu'il disait sur l'utilisation des différents ustensiles de dessin, la « norme de vie » qui sous-tendait presque l'entretien des crayons ou le choix des papiers les mieux adaptés. Ironisant lui-même là-dessus, il disait aux étudiants qu'ils se souviendraient de lui comme de « celui qui leur apprenait à tailler les crayons » , conscient donc de n'être pas toujours compris dans sa « prédication » sur le faire et sur l'expérimentation constante et continuelle des idées.

La conviction de tous, et pas seulement la mienne, est que la partie la plus intéressante de son enseignement se fit à la table de dessin, discutant, jusqu'à la dernière année, les projets des étudiants, à l'université ou encore à sa propre agence ; toujours prêt à faire des références, suggérer des images, expliquer par des croquis et des annotations dessinées.

Bref, pour qui voulait devenir ensuite architecte, c'était la prédication d'une vie à travers l'aventure quotidienne de l'architecture : aventure de l'expérimentation mais aussi aventure de la fréquentation des expressions architecturales les plus hautes, architectures considérées comme des faits vivants et qui nous communiquent des faits auxquels on doit forcément arracher leurs secrets. Les cours magistraux, imposés par les transformations de l'université (grand nombre d'étudiants et surtout rareté des espaces disponibles) furent pour lui une fatigue et il s'en plaignait ; c'était en effet une façon d'enseigner totalement étrangère à ses idées ; difficile pour lui, mais aussi pour qui l'écoutait, parce qu'il aurait voulu que s'établisse avec l'interlocuteur potentiel un dialogue entre pairs, entre gens ayant la même préparation culturelle, et ce surtout à cause des citations et renvois qu'il faisait constamment à son propre monde culturel et à ses préférences. Pour ma part j'étais alors assistante je me souviens de ses cours non pas comme d'une exposition rigoureuse sur un sujet donné, mais comme de digressions autour d'un thème, au moyen d'aphorismes et d'associations d'idées, presque le fonctionnement en roue libre d'une pensée qui note ici un point, renvoie plus loin à autre chose et semble se perdre, mais retrouve tout à coup de façon imprévisible le fil de son discours.

Obligé de parler avec des étudiants engagés socialement ou présumés tels -, étant également directeur de l'IUAV, il s'imposa une année, je m'en souviens, de parler des problèmes sociaux en architecture : mais comme il avait une répulsion formidable pour le social parlé, il surprit tout le monde (s'amusant lui-même de surprendre) en commentant un passage de Bertrand Russell. Ce que beaucoup d'étudiants ne comprirent peut-être pas, c'est que pour Scarpa, traiter ces problèmes par la parole était presque une divagation impardonnable. Pour Scarpa, qui méditait profondément sur le « social » dans son élaboration du projet, mais faisait ensuite là-dessus des plaisanteries ironiques (parlant par exemple de lui-même comme d'une société à lui tout seul), le problème de l'architecte ne devait pas être cette préoccupation d'abord politique, mais plutôt une profonde conscience morale du faire, de la nécessité de travailler avec honnêteté et au maximum de ses capacités : il ne se lassa jamais de le dire. Quant à sa méthode didactique, je pourrais dire qu'il eut toujours une grande méfiance pour le langage verbal, parce qu'il ne reconnaissait comme appartenant en propre à l'architecte que le langage figuratif : la théorie méthodologique du projet devait pour lui s'inscrire, prendre son éloquence dans les œuvres et dans l'expérimentation pratique ; son regret de l'atelier d'autrefois, où les plus jeunes faisaient quotidiennement l'expérience concrète de l'objet du projet, en témoigne.

Je me rends compte que j'ai parlé beaucoup plus de la façon d'enseigner de Scarpa que de sa pédagogie ; mais j'ai préféré évoquer brièvement ces souvenirs, plutôt que de faire, point par point, l'explication d'une méthode qu'on pourra voir facilement à l'œuvre dans l'enregistrement retranscrit plus loin, et où je me suis contentée, pour cette raison, d'ajouter çà et là quelques remarques.

À propos de la retranscription de la bande, enregistrée le 20/02/75

Par rapport à ce que j'ai dit précédemment, je pense que le choix d'une bande enregistrée est ce qui convient le mieux : cette bande concerne en effet la révision du projet d'un étudiant let non pas un cours magistral) ; il s'agit donc d'un cas précis et concret de projet (1). Il me semble que cet enregistrement est assez représentatif du travail didactique de Scarpa : sa parole est amicale, joyeuse, polémique, comme était son caractère ; et sa méthode didactique me semble très claire. J'ai essayé de mettre en évidence les points marquants de cet enregistrement, en soulignant l'attention portée par Scarpa aux différentes parties du projet, aux références, aux plaisanteries qui le caractérisent, lui et ses centres d'intérêt. On remarquera peut-être que j'ai également retranscrit, par souci d'honnêteté, une réplique polémique faite par moi. Je dois dire que le rôle d'assistante n'était pas toujours facile avec Carlo Scarpa, et qu'il aimait souvent attribuer à la seule femme de son équipe - tout en lui réservant une grande amitié - un rôle de secrétaire, qu'il n'exigeait pas des autres assistants.

À propos des enregistrements

La bande retranscrite fait partie d'une série que j'ai enregistrée en 1975 et 1976 pendant les cours du Professeur, et avec son autorisation expresse. Pour quelques cours magistraux, il argumenta son propos en dessinant au fusain sur de grandes feuilles que je lui préparais à l'avance et que je possède encore. Ce ne fut pas chose facile, dans une Université bien mal équipée, et je ne trouvai aucune collaboration auprès de mes collègues (sinon, de façon limitée, auprès de G. Pietropolli) ; je dus faire tout cela un peu en cachette, avec mon magnétophone enfermé dans un grand sac, parce que le Professeur n'aimait pas la vision de cet objet. Les enregistrements sont donc souvent le reflet de ces conditions ; des points de suspension marquent, dans le texte, les parties « perdues ».

(1) Il s'agissait d'un projet pour un édifice situé face à l'entrée de l'I.U.A.V., entrée pour laquelle Scarpa lui-même avait fait un projet.

Cours donné le 20 février 1975

C. Scarpa : Le problème devient extrêmement compliqué ou complexe... c'est vrai que la maison est misérable, mais je, je ne veux pas vous dire « faites aussi la maison », et ce pour les raisons que je vous ai déjà expliquées. Vous n'aurez jamais le temps de tout faire... Donc, nous devons imaginer que cette maison puisse elle aussi subsister, être même une bonne maison, discrète, un peu pittoresque, au milieu des autres, et ensuite, si elle était enduite, elle pourrait même avoir l'air d'une bonne maison vénitienne sans style ; anodine, mais pleine de saveur. En lui faisant à côté un escalier, noble, disons moderne, conçu avec la technologie actuelle, un escalier visuellement assez discret, nous posons un rapport qui dépasse cette maison, mais nous faisons en même temps un projet académique. Ici, nous devons imaginer que cette maison puisse être aussi une maison noble. Alors je dis : pourquoi est-ce que je ne pourrais pas faire aussi un mur d'enceinte ? Ce serait très utile pour tenir la bride aux étudiants ; on pourrait mettre une grille ici, une autre là ; et on les fait tous prisonniers... et puis d'en haut on leur jette les gaz et ils meurent tous (Rires). Je pense que ceci par exemple pourrait aussi bien ne pas être fait comme ici mais peut-être plutôt aligné comme cela ; tout dépend du relevé planimétrique (il faut sortir le document correspondant) ; une idée, ce pourrait être ceci ; ou bien encore ça associé avec ça. (F. Semi : je fournis des indications sur l'étudiant). Moi je dirais que vous devez étudier tout cela ensemble. Et je proposerais même, du moment qu'il n'y a pas de pavé, du moment qu'on oublie Venise... ah, bon ; mais vous aviez dessiné, disons, sur le mode objectif, en faisant semblant qu'il y en avait. Ah non ! Vous devez le faire vous, à votre manière. Alors le sujet devient un peu plus long, un peu plus complexe, un peu plus difficile, un peu plus... parce que tout compte fait, moi j'ai toujours cru, en voyant des tuiles là, qu'il y avait là une épaisseur, mais vous m'enlevez mes illusions en disant que ceci est un mur, que le mur a de petites tuiles, et que c'est tout.

G. Pietropolli : Professeur, je peux vous interrompre ?

G. Scarpa : Oui, monsieur.

G. Pietropolli : Le problème de cet escalier c'est le problème d'un escalier extérieur qui desserve le bâtiment, bâtiment qui, comme vous le dites aussi à juste titre n'a pas les caractéristiques, puisqu'il est subdivisé en plusieurs petits appartements, qui justifieraient un grand escalier ayant ces dimensions. De toutes façons, d'après les études que nous avons faites avec les autres étudiants, il est possible de desservir tout l'édifice par un escalier de petites dimensions, un escalier avec des caractéristiques conformes à l'importance de l'édifice qu'il dessert ; il est possible ensuite de prendre toute cette partie d'angle ici et de la structurer et l'organiser comme nous le voulons. On peut donc sauvegarder ses désirs du départ, c'est-à-dire utiliser ce volume pour une fonction, quelle qu'elle soit, qui nous convient, et faire une hypothèse qui pourrait être développée, ou bien même seulement ébauchée, en disant : ces appartements, cette maison peut fonctionner parce qu'à cet endroit-là on peut très bien réaliser un escalier.

C. Scarpa : Que veut donc dire tout ce discours ?

G. Pietropolli : Je veux dire qu'il n'y a pas besoin d'utiliser tout le volume pour refaire tout un escalier.

C. Scarpa : En somme ce que je voulais dire moi ; c'est un peu trop uniquement un escalier, uniquement un escalier... Mais qui est-ce qui a fait allusion, même vaguement, à cette possibilité ?

G. Pietropolli : Je dis que ce sont des hypothèses à vérifier, différemment.

Du dessin pour l'architecte

C. Scarpa : Je crois, pour moi, que, sur ce terrain, cela peut se faire ; maintenant, je dirais qu'il n'y a pas, bien au contraire, besoin pour autant de regarder d'en haut ; et pourtant lui, il a bien fait de montrer cette idée à vol d'oiseau... je ne sais pas où il est allé pour...

Ce sera quelque étudiant perché sur cette lanterne haute, qui aura vu ce truc-là... ; je ne sais pas ; lui, en tout cas, il a bien fait de le faire, cela permet de comprendre le rapport entre les éléments de son projet ; autrement on ne l'aurait probablement jamais compris, même avec le plan ; mais maintenant il nous faut le plan, les sections, les coupes, parce que les architectes doivent avoir des plans, des sections, des coupes ; les perspectives viennent après, après l'établissement du projet. Or, tu t'es arrêté là, tu as représenté le phénomène tel qu'il est, tu as traduit, transcrit, une certaine intention de projet un peu maladroite et schématique, fermée et bloquée : on ne sait pas si c'est en acier, en verre, en béton armé, en brique, et ce défaut est inhérent et c'est une petite remarque que je fais, personnelle, ne te sens pas offensé est inhérent à ta façon de dessiner ; comme tu es assez habile pour compliquer les volumes, pour les faire voir de façon assez évidente, tu oublies ce que sont les plans, les sections, les coupes. Tu n'ouvres pas le ventre, tu ne vas pas voir les viscères, tu comprends ce que je veux dire ? Tu t'arrêtes à l'extérieur, du moins d'après ce que je vois maintenant ; et de fait, regarde là, cela en devient même malhabile...

F. Semi : Justement, il manque cette vérification...

C. Scarpa :... Cette vérification-là qui vient de mesurer ; c'est logique ; ce sont là les arguments et le mode de faire des architectes ; parce que là, tout au plus, c'est le mode de faire des scénographes. Tu n'as pas étudié la scénographie, par hasard ?

L'étudiant : Je suivais les cours de l'Académie (des Beaux-Arts), en scénographie.

C. Scarpa : En effet, c'est comme une scène de théâtre, non ? Nous au contraire nous devons savoir combien de marches il faut pour aller là haut, la coupe doit être faite avec le point d'arrivée, etc. ; Pietropolli a raison de dire qu'on peut très bien faire un escalier modeste. En fin de compte, comment arrive-t-on au deuxième étage ?

G. Pietropolli : Il y a un palier qui dessert quatre appartements, et comme ce palier est placé dans cette position à peu près, je ne me souviens pas très bien il pourrait être desservi par un petit escalier et ainsi récupérer tout ce volume.

C. Scarpa : Mais de fait, du point de vue plastique, l'original est meilleur que...

Je propose un jardin

Eux (les étudiants), ils veulent qu'il soit fermé (l'escalier) parce que ce sont des gens qui pensent au fermé, mais il n'est pas dit, en un certain sens, qu'il ne puisse être couvert plutôt que fermé ; et ainsi utiliser un peu mieux cet espace-là. Mais moi, un jour... c'est toi qui me fais penser à ça... j'avais toujours pensé à l'exploiter, ce terrain... parce que c'est ridicule de voir un bassin de terre battue, boueux, avec ces fioritures, avec ce petit arbre au milieu qui est planté depuis dix ans et qui n'a jamais poussé, qui ne s'est jamais développé... parce que le terrain ne lui a jamais permis..., parce qu'il faut croire que dessous c'est plein de sel. Il n'a pas de soleil, il est souvent à l'ombre. En gros, il n'a pas de soleil, mais il devrait être au moins comme ça, depuis le temps qu'on l'a planté. Et alors, cette rupture de terrain qu'il y a là, ça veut dire qu'il y avait autrefois là une construction qui a disparu, et que la mairie n'a pas eu l'argent pour finir le travail. Ils ont laissé la terre, ils ont envoyé le jardinier en lui disant « plante-nous un beau chêne au milieu » ; voilà l'histoire, pas la peine d'insister là-dessus. Pour moi, au niveau du coup d'œil, en regardant là, s'il y avait ici une ligne qui fasse comme ça à la hauteur des fenêtres, un mur d'enceinte très court ; ça permettrait qu'à cet endroit j'entre par une porte et ça ferait une cour, presque un jardin (à Venise, il y a plein de petites cours).

Des petits jardins japonais

Il faut penser à la finesse avec laquelle, au Japon, on utilise un espace très petit, et l'on crée des choses magiques ; mais vous, vous ne connaissez peut-être pas assez l'architecture japonaise ; et pourtant il y a plein de livres sortis là-dessus ; et moi j'ai vraiment vu, vraiment, là bas des choses que l'on ne peut raconter, du point de vue de la finesse d'invention, dans des espaces très petits. Et puis les maisons sont liées les unes aux autres ; chacune a son petit jardin, qui fait la moitié de cette pièce ; un quart ; ici, il y aurait quatre jardins de quatre maisons différentes. C'est vraiment inimaginable, si on pense aux jardins célèbres...

Mais les jardins privés sont incroyablement petits. Là où j'ai habité, à Kyoto, dans une petite maison, on ouvrait la petite porte et on voyait trois gouttes qui tombaient : toc, toc, toc, et qui allaient se perdre dans une quantité de terre comme ça, trois ou quatre mètres de longueur, et il y avait trois ou quatre plantes qui avaient besoin de cette humidité et qui étaient même fleuries, et la fente entre les maisons (le mur appartenait à l'autre et notre entrée était couverte) n'était pas plus grande que ça.

Comme il n'y avait pas plus d'un étage, il y avait assez de lumière, tu comprends ; à part les matériaux, naturellement ; et pas seulement les matériaux, on a dû enlever nos chaussures pour entrer à l'intérieur de cette maison où nous avons dormi.

Jardins à Venise

Enfin, je veux dire que celui-là, c'est vraiment un jardin, et donc on peut même y inventer la profusion raffinée d'un jardin... ou de rien, ou d'un pavé, ou d'une anfractuosité pleine de verdure. Ça, c'est un peu plus compliqué, parce que l'on a besoin de soleil, de lumière ; de la lumière il y en aurait bien, mais on est orienté au nord, et donc ce serait humide. Venise n'a pas un climat idéal pour ces choses-là. Mais vous devez rechercher, en tenant compte du climat qu'il y a, ce qu'il est possible de faire. Alors, cette ligne se prolonge beaucoup. Cette qualité en perspective à laquelle je faisais allusion, c'est quelque chose de très beau, et je ne dois pas la perdre ; mais je crois que je la perfectionne, parce que ça, je ne vais pas le faire haut, je le garderai aussi bas presque que les règlements le permettent : trois mètres et peut-être un peu plus. si je savais qu'il y a une belle fille qui se promène à moitié nue, la nuit, à la lumière de la lune, je pourrais me mettre là et la regarder, entre les voiles, comme Ophélie ; je ne sais pas, moi...

Du projet pour l'entrée de l'I.U.A.V.

Je voudrais insister sur ce que je viens de dire ; on peut faire aujourd'hui cette opération-là, parce qu'il est possible de mettre cette chose-ci en relation avec celle-là (l'entrée de l'I.A.U.V., projet de Scarpa).

Au sujet de ce dernier projet, je pourrais donner une légère explication en disant qu'ayant trouvé la déformation générale, je l'ai en même temps, il me semble « encadrée », je ne me trompe pas ; tu t'en souviens ? Moi pas vraiment, mais quand même, je m'en souviens vaguement...

G. Pietropolli : Il y a l'explication de Los. (2)

C. Scarpa : (Rire) Oui, d'accord, il doit y avoir un petit plan quelque part.

G. Pietropolli : Oui, il y a le livre publié.

C. Scarpa : (riant)... Et alors... Ne fais pas de l'ironie ; laisse tomber l'ironie. Par contre, les dessins doivent être à l'agence ; tu as compris ? Ils doivent être dans une petite boîte. Rompt, brise tout. Il y a une raison pour laquelle j'ai enlevé cette espèce de pseudo-mur suspendu, poutre suspendue qui supporte des plantes, ça a été bien d'ailleurs de ne pas le faire, parce qu'à l'heure qu'il est, ils seraient tous en prison... maintenant, ça serait bien de la faire comme je l'ai dit l'autre jour, avec les pilotis. Vous dites que cela est possible ; mais tout cela est du discours ; moi, par exemple, en ce moment, je ne sais pas quelle dimension a cette chose, je m'illusionne peut-être, je pourrais penser qu'elle fait quatre mètres, qu'elle en fait six, sept. Dis-moi combien elle fait ? Tu n'as pas fait le relevé ? C'est le relevé qui est utile. Bon, ça suffit, je vois que personne ne proteste...

(L'étudiant dit qu'il a fait une axonométrie).

Si tu l'as faite avec le système habituel de l'équerre... Ah, on a le plan, mais le plan... 5, 50 mètres.

Et la zone qui pourrait être un jardin ferait 9,50 mètres ; mon dieu, quel jardin merveilleux, immense, il y tiendrait un... qu'on planterait tout de suite là à l'angle ; ici, de manière que... il faudrait un arbre avec du pollen vénéneux, comme ça...

Du jardin de Rio Marin

Regarde, arrête de penser, prenons comme hypothèse cette espèce de diagonale ; ça, c'est l'endroit où je me promène et quand je suis entré, là, disons, c'est de l'eau, ou bien c'est un jardin planté de fleurs que je devais cultiver ; j'ai déjà fait ça... j'avais eu la bêtise, dans ma jeunesse de vouloir me faire un petit jardin, imaginez, dans la cour que j'avais ici, au Rio Marin, une grande cour, que j'avais louée, et il y avait un très beau tilleul, le plus grand tilleul de la ville, après, mon fils me l'a abîmé parce qu'il était chez les scouts et alors avec sa hache il cassait tout ; j'ai dépensé des dizaines de billets de mille, ça ferait des centaines aujourd'hui, et je m'étais fait une petite mosaïque d'un m² environ, avec des valeurs (chromatiques) variant avec la hauteur ; et selon la saison, je plantais des cinéraires... c'est moi qui allais planter, semer, la salade, les fraises... et après mon fils qui avait quatorze ans, il était scout, avec sa hache, il a tout abîmé. Après, je n'ai pas voulu le refaire, mais il était joli, sous l'ombre de ce tilleul, il était sur le côté, mais il était grand... 18 mètres carrés... le tilleul occupait un diamètre de douze, treize mètres, et donc ici, s'il y avait un arbre, ce serait déjà assez pour obtenir des résultats ; mais si au contraire on ne veut pas d'arbres, mais qu'on veut s'amuser à créer une zone de jardinage, on peut le faire.

Du jardin de la Bibliothèque Querini

Modestement, à la Querini-Stampalia, il y a une ébauche de ce genre. Malheureusement, il faut quelquefois parler de soi-même : moi, ça m'ennuie, mais enfin... Ce jardin de la Querini, au fond, si vous l'avez vu, considéré dans sa progressivité, ça devait être un petit jardin délicat, fin, distingué, authentique, et très soigné, et non pas cette espèce de cloaque infernal qui...

Du jardin pour l'entrée de l'I.U.A.V.

Ça m'a dégoûté ; d'ailleurs je n'ai pas insisté pour qu'on le fasse ; jamais, même pas au conseil d'administration ; et pourtant il y avait de l'argent ; maintenant, peut-être que ça serait trop cher, et comme il faudra bien changer le projet, c'est donc là aussi un projet à faire pour tous les étudiants.

Un petit prétexte de projet : la petite fontaine

Ça, c'est un petit peu ridicule, parce que tu as donné une importance excessive à cette petite fontaine (en fonte, de la fin du XIX^e, tout ce qui reste des fontaines qui fonctionnent. Elle fonctionne ? Ah, oui, bien. Elle est même trop grande... Deux mètres de haut (d'après le dessin de l'étudiant), mais absolument pas !... les innombrables fontaines de Venise détruites.

Voilà, je suis d'avis qu'on peut faire ça ; c'est un début pour travailler un peu plus, pour réfléchir un peu plus, pour réagir un peu plus, pour avoir à cette échelle, dans un espace très petit, une démarche mentale plus opérante.

Maintenant, monsieur Pietropolli nous dit qu'on peut faire un escalier ; nous, on est des maîtres en escalier, non ? Rappelle-toi que tu as quelque chose à faire pour le 15 mars (s'adressant à G. Pietropolli).

G. Pietropolli : Aujourd'hui encore je suis allé faire des photographies.

C. Scarpa : Ah, de toutes façons, les photographies ça ne sert à rien ; ce qui sert, c'est un dessin. Entre une photographie et ça, je comprends encore mieux ça. Une mauvaise photographie, c'est un acte public de falsification. Bon, ça va, tu as donné signe de vie, pour eux c'est ce qui compte. Et puis, on pourrait dire que du moment où...

Du plan du jardin

...aux différences entre les peintres et les architectes dans l'interprétation du réel, à la « Flagellation » de Piero della Francesca (cf. Pavillon de Montréal, secteur « La Poésie », 19671). Avec plaisanterie, blasphème et excuses.

Le pavé a été fait un peu à la va-comme-j'te pousse. Tu l'as fait de mémoire, ou... Ce n'est pas du tout comme ça en « opus incertum » ?... Il est vraiment très incertain ; bon, au contraire, ce pavé doit être très bien fait. Autrement dit, il doit devenir un « exemple » : ce n'est pas qu'à Venise il y ait des pavés très bien faits, généralement, ils sont faits comme ci comme ça... ici en tout cas c'est très difficile parce qu'on a un plan très difficile, mais par exemple... Cela devient, ça aussi, une opération mentale, un dessin, en somme, non ? Il y en a, il y a des parements splendides ; ils sont très rares. Ici, par exemple, je mettrais tout de suite, demain matin, si je pouvais, des sables mouvants (éclat de rire). Vous allez dire « pourquoi est-ce qu'il fait toujours des plaisanteries ? » Je fais des plaisanteries parce que sinon je devrais vous donner des coups de bâton, je devrais sortir mon fouet. Je fais des plaisanteries parce que je pense avec terreur comment se fait-il qu'il y ait des gens qui se sont mis dans la tête d'être architectes ; et si je plaisante, je peux dire les énormités que je dis et, en même temps, je me sens pardonné. D'accord ? Parce que tous vous comprenez que je plaisante, non ? Mais imaginez donc, si on perdait une demoiselle comme vous, ça serait un crime, comment peut-on dire, de lèse-esthétique. Tafuri, pourtant, ça me plairait qu'il s'enlise. D'ailleurs, il est lourd, il a du ventre, il descendrait plus vite. Parce que ce carré marron en terre battue, qui pourrait aussi être sympathique d'un point de vue classique, au sens scénographique, comme tu le vois toi, néo-classique, ou dans le fond d'un tableau, ou dans un rapport de tonalité, ou dans une petite villa de campagne ; cette note marron donc, avec éventuellement un gris ici et un jaune clair là, pourrait former un thème chromatique pour un peintre ; pour l'espace à deux dimensions ; par contre, en architecture, c'est-à-dire pour nous, c'est une porcherie, parce que c'est un endroit où l'on ne peut marcher ; il y a de la boue, ce n'est pas noble, tu comprends ? La distinction, voilà ce qui manque. Parce que je pourrais aller là avec ma palette, je loue une chambre au grand hôtel ; pour un peintre du dimanche ; ton grand-père l'aurait fait à la chaux : dommage ! Mais, alors, c'est une valeur picturale et l'architecture n'a rien à voir avec la peinture : c'est complètement autre chose. D'ailleurs, c'est surtout au XIX^{ème}, à l'époque du Romantisme, avec le XVIII^{ème}, que s'est cassé cette... et même au XVIII^{ème} on l'avait déjà abandonnée. Depuis les primitifs jusqu'au XVI^{ème}, les architectures étaient nobles ; pour eux tous ; dans le fond des tableaux, dans les perspectives qu'ils faisaient ; il suffit de penser aux peintres toscans, à Domenico Veneziano... cette merveilleuse palette de couleurs d'une fraîcheur... ; et puis il y a notre Carpaccio, ou bien encore ce tableau qui a été volé l'autre jour.

Moi, ces gens-là, je vous le jure, je les brûlerais dans le feu ; d'abord ; puis je les couperais en morceaux tout vivants et après je les jetterais aux chiens, parce qu'ils ont volé le seul grand tableau de la peinture italienne : un tableau grand par la poésie, grand par l'invention, un immense tableau dans tous les sens du terme, je veux dire, il n'y a pas de comparaison possible. Tout Raphaël, je leur donnerais pour ce tableau, s'ils le ramenaient, moi, si j'étais le Gouvernement, je dirais : écoutez, rendez-le-moi, je vous donne tout Raphaël, en somme, vous faites une affaire. Tout le Tintoret, je leur donnerais. Ce tableau, c'est l'esprit de Dieu qui est descendu sur la terre ; ou peut-être non ; Dieu ne comprend rien à l'architecture, ce doit être une tête de mule. Il a laissé faire tellement de ces cochonneries d'églises modernes sans envoyer les foudres de la tempête sur les cabinets des architectes. Dieu n'est pas un esthète, il n'y a rien à faire ; et en effet, c'est vrai, c'est un problème moral, pas un problème d'esthétique.

G. Pietropolli : Ils s'en seraient vantés, les architectes d'avoir été touchés par Dieu.

C. Scarpa : En effet ! Oui, l'esthétique est peut-être satanique, enfin... Oui, j'ai dit un blasphème ; je demande pardon ; et même un gros ; sans m'en rendre compte. Parce que tant qu'on exprime une volonté, c'est du discours ; mais quand ça sort du cœur comme ça, c'est très grave (éclat de rire). Je ne voudrais pas toucher à des problèmes d'ordre religieux, parce qu'on ne sait jamais où ça finit. On a fait des guerres pour la religion, non ? On s'étripe, pour ça...

Et comment tu ferais toi ? Tu descends par-là, celui-là descend par-là, donc ici dessous il y a un palier... et alors, ça fait un escalier tout ça ?

G. Pietropolli : Il y a un palier qui dessert quatre appartements.

C. Scarpa : Celui-ci est incliné comme ça et dessous, là, il doit y en avoir un autre. Celui-ci, il tourne par là et celui-là, où va-t-il ? Cette porte, c'est celle qui va là-dedans et ici il y a une petite fenêtre qui doit être celle-là ; mais le palier où est-ce que tu le vois ?

L'étudiant : Le dessous de l'escalier est au même niveau que ce palier.

F. Semi : Tu avais des plans...

C. Scarpa : ça ne fait rien, c'est bien... j'ai même fait ton éloge devant tout le monde ; il était temps de voir enfin un dessin pas trop mal fait, qui soit compréhensible. A part que lui, il s'est servi de la règle et de l'équerre, mais pour le clair-obscur, il a été assez, comment dire, habile.

Du dessin de l'étudiant

Il a le graphisme scolaire typique du Lycée artistique, propre, un graphisme qu'on pourrait tout aussi bien envoyer au diable, pour regarder un peu mieux comment dessinaient certains hommes sensibles. L'exactitude d'Albrecht Dürer, il faut la connaître, mais il y a aussi une liberté de jeu qui manque ici.

L'étudiant : Si on fait intervenir la couleur, toutes les lignes disparaissent ; et même les tons.

C. Scarpa : Ah, non, non. Il y a un mur qui est assez juste ; il ne fait pas de bosses, certains clairs-obscur, toi, en somme, tu as assez bien appris à l'école, mais tu as un dessin scolaire et à un moment donné, il te faudra bien le remettre en cause. Ça aussi, je te le dis pour l'avenir, pas pour maintenant. C'est très bien de faire comme ça, même trop bien. On peut aussi dessiner « propre », sans une ombre de clair-obscur... De toutes façons, ici, pour cette base, je voulais te dire que ton œil doit s'exercer à reconnaître l'erreur... l'œil de l'architecte ; si j'avais du papier, je te montrerais comment ta base est faite. Cette base, puisque la plinthe ce sera ça, aura une hauteur à peu près comme ceci, il y a le petit tore, la doucine renversée, le grand tore, la plinthe : la base attique classique. Mais la tienne au contraire est faite comme ça, comme ça, comme ça, tu vois, là ? C'est quelque chose de très difficile, c'est une des choses les plus difficiles... Mais tout étant de travers, ça ne donne même pas l'idée d'un espace axonométrique, à première vue, tout est comme « plié »...

Le mur d'enceinte : caractère, matériaux, forme

En fait, tout le problème doit être là, analyser le « caractère » Comment est-ce que tu ferais cette chose-là, toi ? Puisqu'on se trouve dans un cadre vénitien, je dirais qu'il faudrait faire ça avec du stuc et de l'enduit. Et la cimaise en tête de mur, tu la ferais comment ? A Venise, il n'y a pas de briques cintrées comme il en existe dans les villas de la Vénétie... Généralement, il y a... très bas, dont un des exemples les plus beaux au monde se trouve dans un petit livre qui a été traduit sous le titre de « Piètre Veneziane » (31, quand l'auteur analyse cette écriture byzantine qu'il y a à San Jacopo di Rialto, dont il fait un long et caetera et à la fin, là-bas, la plaque avec les écritures, et puis il y a une pierre ; pour moi, cette pierre c'est le plus beau mode de clôture dans toute la ville, la plus belle proportion. Si donc tu as des sous et que tu faisais en pierre..., mais aujourd'hui on ne peut pas, c'est trop cher ; alors on peut le faire en béton, si on l'utilise bien. Et ; arrivés là, il nous faut nous lancer dans une longue discussion pour voir comment traiter ce matériau.

Je me permets de dire une chose : par exemple, moi, ce petit mur-là, au lieu de le planter dans la terre, je le poserais sur quelque chose ; et voilà mon discours analytique ; ce que je dis peut ne pas vous plaire, et alors, vous laissez tomber, mais je pense que ça peut être intéressant. Si je fais le jardin là en-bas, je dois mettre de la terre, ou bien des cailloux, ou des pierres, ou quelque chose d'autre ; la position où nous sommes, au Nord, présente quelques inconvénients ; et entrent les chats et les rats ; mais on ne peut pas toujours se défendre contre tout, même s'il est probable qu'on peut se défendre quand même. Dans un premier temps, moi je le verrais surélevé, parce que comme ça, je ne touche pas au sol de la ville, c'est-à-dire que si je le fais comme cela plus tard, on devrait pouvoir le démolir, je ne fais de tort à personne ; je ne fais pas de fondation, ou bien j'en fais, mais pour les deux ou trois points d'appui dont j'ai besoin, et si un jour je veux l'enlever, je n'aurai rien abîmé. Mais à part ça, il me semble qu'en l'isolant, en le soulevant par rapport au sol, on pourrait... une de ces pierres blanches qui devraient former le dessin du... il faut s'aider des autres signes qui sont ici, ça devient en un certain sens la base véridique, presque la base de l'objet. Autrement dit, l'objet aurait une base, sans qu'on ait besoin de dessiner une base façonnée de manière classique, qui coûte très cher. Je pourrais rehausser le sol à cet endroit, comme ça l'acqua alta ne pourra plus m'atteindre et je pourrais avoir...

(Comme d'habitude, je n'ai pas de papier, n'importe, on va faire comme ça... je n'ai même pas d'encre...).

À F. Semi : Commande une rame de papier extra-strong, c'est le meilleur, ou bien deux rames, ou même trois, comme ça on va faire rager Polesello... Quelle horrible couleur !... Ça, c'est du papier à lettres... Non, non, je vais le faire là, et même, si vous voulez, je vais le faire le plus grand possible, que vous puissiez le voir de près comme de loin.

Je peux surélever là et remplir avec de la terre, mettre des plaques ou avoir différents motifs, je pourrais même avoir de l'eau, et mon petit mur, le faire là. Alors, j'aurais un soubassement qui serait probablement, on peut le supposer, lui aussi, en pierre ; et j'aurais cette ligne de cette manière-là ; et il y aurait ici la belle fille... avec des voiles flottants, la nuit, à la lumière de la lune. Les plantes partent de ce point, ici, et montent le long du mur et vont là-haut. Ce mur pourrait avoir un léger renflement, il pourrait aussi être fait comme ceci en deux mouvements, sans tailler les blocs. Nous n'avons plus de matériaux à façonner. On ne peut pas, en haut faire une doucine, là faire ça, et en bas faire cela ; nous n'avons plus rien ; peut-être à nous défendre ; même pas, le béton armé n'a pas besoin de protection ; si c'est fait en briques, peut-être que si : une petite pierre là-haut. A moins qu'à toi il ne te vienne d'autres idées d'un autre genre. Voilà, je voulais faire une suggestion... Alors, ici, on aura besoin d'une poutre de bordure en béton armé pour soutenir cette masse. Alors, où est-ce que je vais mettre mes points porteurs. Aux angles, suivant les lois de la tradition... enfin..., par contre, avec le porte-à-faux que nous pouvons faire, je vais avoir des valeurs différentes des valeurs classiques ; les valeurs classiques, elles sont là ; quelque matériau que j'utilise, elles ne changent pas ; les valeurs modernes sont les mêmes, mais elles changent l'objet. Maintenant, je dis modernes, c'est de la présomption de ma part, comme on dit, de les appeler modernes, il se peut que cela ne leur aille absolument pas. Je casse l'angle, c'est-à-dire que là où l'angle devrait avoir son point d'appui, je le lui enlève, parce que le béton armé me permet de le faire. Cette manière de dire est un peu, comment dire ? En fait, j'emploie les mêmes paroles mais je les permute ; comme si je changeais la syntaxe.

En employant les mêmes termes, parce que tout compte fait, c'est un soutènement, qui pourrait aussi bien être là, et c'est moi qui le déplace. Je le déplace, mais c'est toujours un soutènement, et d'ailleurs ça pourrait être tout en béton armé, être tout d'une seule masse ; je n'ai même pas besoin de changer, ou bien alors, j'arrive à des raffinements extraordinaires mais alors ça coûte cher, et ça ne vaut pas la peine de le faire des raffinements comme je me vante d'être capable d'en faire, n'est-ce pas ? Alors, par exemple, je ne sais pas, ici, je fais comme ça, je mets un coussinet spécial et là ça pourrait rouler : ça c'est en bronze, ça c'est en acier, ça, c'est en fonte, toutes choses qu'on ne peut pas faire ici ; mais on peut penser, pour un moment, un petit instant et dire : ah, si je savais faire ça, qu'est-ce que ce serait bien ! Mais au contraire, ce que l'on dit c'est non, non, on ne peut pas, c'est une question de correction de style, autrement dit, à cet endroit-là, je ne peux pas, je ne peux pas aller faire mes courses en tenue de soirée dirait une dame. Et puis, je pourrais faire le petit trou ici (il rit)... je pourrais faire aussi un petit trou tout petit petit, avec une grande... comment dit-on... puisque le mur est gros, non ? Et moi je veux un petit trou, tout petit, je fais une découpe de biais que je dirige vers la jolie fille qui est de ce côté, et moi qui sait, puisque ce petit trou, c'est moi qui l'ai fait (personne ne le sait, il n'y a que moi), je sais que je peux aller regarder.

« La Piavola de Franza »

Vous voulez que je vous fasse rire ? D'ailleurs, il faut bien rire en ce monde. Autrefois, j'ai fait un magasin qui, heureusement a été détruit, comme ça il n'y a plus de traces, et vous pouvez me croire ou ne pas me croire. Il s'agissait d'une petite boutique de mode et j'avais construit dans le coin au fond deux cabines d'essayage, c'est-à-dire pour se déshabiller, et l'une était même pivotante. Quand on la faisait pivoter, naturellement, on ne réussissait jamais à la fermer bien, et les dames n'y regardaient pas de trop près, et moi j'avais par contre ménagé un cloisonnement en vitrine d'une certaine hauteur : on ne devait pas voir à l'intérieur ; mais en même temps j'avais créé, créé, excusez-moi, j'avais inventé dans le châssis qui était d'ailleurs en fil de soie, dans le bâti du châssis, juste à l'endroit où il était cassé (après je vous expliquerai pourquoi), un petit trou carré qui était une espèce de décoration dans cette petite ceinture de bois qui servait de cadre.

Quand on regardait à travers ce trou carré (j'allais de temps en temps regarder), c'est la seule fois où je suis allé regarder mes œuvres, parce que d'habitude je les déteste et les dédaigne, je pouvais voir les seins des femmes, qui d'ailleurs ne se mettaient pas toutes nues, les pauvres, elles avaient des soutien-gorge, à cette époque elles étaient beaucoup plus correctes qu'aujourd'hui ; mais moi je m'amusais bien et je l'ai montré à une personne ou deux, c'est tout, quelque ami secret ! Maintenant, par bonheur, il n'y a plus rien, et donc plus de spectacle.

C'est sans doute une réminiscence freudienne, parce que ma mère était couturière et elle avait un salon, comment appelle-t-on ça ? un salon d'essayage, et alors, qui sait comment, je ne sais pas, j'étais tout petit, je devais avoir quatre ans, par hasard, j'ai ouvert la porte, et j'ai eu la vision éblouissante et luxurieuse d'un sein de femme, depuis ce jour-là j'ai été bouleversé (rires). Vous n'avez pas l'idée de ce que c'est que ces choses ; un avec le prêtre à trois ans et un avec ça... et puis c'était une de ces femmes du genre... comment on dit ? de celles qui chantaient les opérettes du XIXe, avec des corsets faits comme ça, avec toutes les baleines du corset. Ça t'amuse, toi !

F. Semi : Le bouffon s'amuse.

C. Scarpa : Pourquoi, ce serait toi le bouffon ? Mais non, je ne t'ai jamais dit des choses pareilles. A moins que ce ne soit une « voce dal sen fuggita, più ritirar non vale ». Pourquoi le bouffon s'amuse, qu'est-ce que je t'ai dit... Si tu voulais dire que je te prends comme bouffon, tu as tort, je ne fais pas des choses comme ça. Regarde, un autre mode de faire, ça pourrait être ceci, un rien, cette petite chose-là, je l'ai déjà dit, est faite banalement, qui est faite avec le fameux petit kutch, je peux la faire autrement, de cette manière-là et si j'ai évidemment la même chose, par contre, ou d'ici, de l'intérieur, j'obtiens une décoration, faite de rien, en fait, parce qu'il m'a suffi de ce petit jeu d'enfant.

Et maintenant, qu'est-ce que tu es en train de faire ? Une feuille de laurier.

F. Semi : Je change la feuille.

C. Scarpa : C'est ce qu'on peut dire, en gros.

Détails du mur

Tout compte fait, la conclusion c'est que nous pouvons effectivement travailler cet angle. Et à Venise, ce n'est pas vrai qu'il y a seulement des ouvertures comme celles-là : il y en a qui sont ovales, il y en a avec des grilles, mais vous ne ferez plus d'ouvertures ovales, ou carrées, ni même avec une grille, parce que tout ça, ce sont des éléments qui appartiennent à l'ancienne tradition, et que l'on ne peut plus répéter. Il y a eu des grilles vraiment belles ; il y en avait une splendide qui a été vendue, volée, elle était au « traghetto » de Santa Maria del Giglio, une grille du 15e siècle, un objet sublime ; avec la rouille, c'était devenu une chose..., mais c'était une autre époque, elle appartenait à la maison de Mariano Fortuny ; quand il l'a vendue, je crois qu'il a emporté la grille. Ceci dit, il peut y avoir des ouvertures ; il n'y a pas de raison que de l'intérieur je ne puisse pas voir dehors. Par contre, je dois me protéger, pour qu'on ne vienne pas me voler chez moi. Il est vrai que si le mur est bas, on peut l'escalader.

De la cluva

Mais il y a un moment donné où on pourrait poser la question : pourquoi est-ce que vous décidez, pourquoi est-ce que vous proposez de faire un mur d'enceinte dans cet espace ? Du moment que vous faites un mur d'enceinte, vous pourriez aussi couvrir et faire la boutique de la Cluva. Alors, moi, je vais un peu plus loin. Car je ne pourrais pas avoir ici un cube, un parallélépipède avec cette autre ligne ici qui fait comme cela. Je pourrais avoir des trous de lumière ici, et de dehors personne ne verrait rien. Et, cette fois, par contre, j'entre par ici, et comme je laisse ici un mur en pierre ; mais un mur noble, un mur que je rends noble en travaillant ici, autour de ce point-là, avec un certain raffinement ; tout ça c'est pour dire.

Cette lumière est suffisante pour éclairer cet espace. Parce que quelqu'un pourrait dire : du moment que cet homme est ici en bas, qu'il ne voit rien, qu'il n'y a pas beaucoup d'arbres, qu'il n'y a pas d'impression de vide ; mis à part qu'on entend, vous savez... Bon, d'accord, c'est surélevé... (voix de L. Bellemo)... alors, en un certain sens, ce serait comme cela. Mais moi je peux le faire comme ; et aussi comme cela. Tout dépend ; moi je voulais dire que puisqu'il y a cette sacrée Cluva qui nous casse les pieds ; il n'y a personne de la Cluva, ici ? Non, ce ne sont pas des gens qui viennent ici ! Donc, ils nous prennent du terrain dans l'école. Moi, je pensais il y a quelques années de ça : pourquoi ne pas prendre cette petite maison et y mettre la Cluva, mais depuis... si je m'explique... qui a du papier calque ? Personne ! Oui, mais ça nous enlève vraiment beaucoup d'espace ici... ça nous enlève beaucoup..., ça doit être comme ça proportionnellement, non ? Tu ne crois pas ? F. Semi : Si, si...

C. Scarpa : Voilà pourquoi il est nécessaire de faire des relevés ; parce que dans une perspective, il te vient l'envie de faire, si on peut dire, comme ça, comme ça, et puis tu t'aperçois par exemple que si tu fais ceci, tu ne peux pas faire cela. 2 mètres 10 pour un rez-de-chaussée, c'est un peu bas et puis il y a les interdictions. Bon, tout ça c'est histoire de causer, pour discuter, pour trouver... N'importe quel parti est bon. Mais je pense, pour te répondre, que quand bien même on aurait la solution d'un petit escalier, d'un petit escalier bien médiocre ; pour desservir et exploiter ça, ce sera toujours un peu...

G. Pietropolli : Cela dépend. Il n'est pas dit que l'on doive s'en tenir strictement à ce plan. On peut aussi inventer quelque chose, comme une boutique sur différents niveaux, etc.

C. Scarpa : Oui, aussi. Mais quand tu dois casser ton mur et faire une vitre, qu'est-ce que tu fais ?

G. Pietropolli : Il n'est pas sûr que la Cluva ait besoin d'avoir des vitrines.

C. Scarpa : On pourrait dire au contraire qu'elle devrait en avoir. On pourrait imaginer, si ça portait préjudice à l'environnement, que ceci deviendrait...

Ce que je veux dire, c'est que cette expression-là peut aussi être moderne. Il suffit qu'elle soit bien enduite. Mais ne fait jamais plus, à cet endroit d'acier ou d'acier inoxydable. Et pareil pour le bois. Il peut par contre y avoir une vitre là. Qu'est-ce que ça ferait, par exemple, justement sur cette photographie, une vitre immense..., je dis une vitre immense, c'est une façon de parler, parce que nous ne pouvons pas... Il faudra bien qu'on la découpe. C'est embêtant ou pas, c'est préjudiciable ou pas, on sent un hiatus ou pas ? Il faut voir. C'est toi tout seul qui a fait ça ? [...]

De la mesure, de l'objectivité du relevé et de la photographie

Il est utile d'avoir un relevé, comment dire, un relevé objectif, pour pouvoir mesurer les proportions. Moi, je ne sais même pas la hauteur de cette... Donc, cette paroi du mur est haute de 7 mètres 50, presque 8 et tout compte fait elle ne sert à rien... C'est assez fascinant cet angle là, parce qu'il y a ce... et il y a ce bloc-là ; et si tu le détruisais, ça deviendrait une cochonnerie. Pourquoi est-ce que tu l'as fait en axonométrie ? Tu avais la photographie. Pour dessiner tu as copié la photographie.

Et maintenant, nous, on ne peut pas redessiner là-dessus même en déroulant du calque, parce que ces images que tu montres, elles sont toujours des artefacts. [...] Et moi, ce que je dis, par contre, c'est que dans cette photographie, j'avais mon relevé perspectif. Même grand comme ça, toi qui sais dessiner, il est facile de trouver les points de fuite. Et alors là, ça devient tout bonnement mesurable, mesurable et en perspective. Avec les points de fuite, je sais de combien le mur avance, je sais quelles dimensions il a, et je comprends si ça vaut la peine de faire toute cette discussion que je viens de faire là maintenant ; je comprends si ça en vaut la peine, s'il est bien de continuer sur ces bases, ou si je dois plutôt m'arrêter là. Et ce n'est pas tout, je te dirais en plus, excuse-moi, que l'effet de perspective de ton projet, son harmonie, c'est précisément qu'il y a une grosse maison énorme qui vient comme ça, qu'ici il y a une ligne très haute, interrompue ici, et que tout ceci est d'une grande efficacité... avec ces colonnes. Cette valeur ici est très importante, avec ce point ici et puis cela, mais je dois le voir d'en bas, d'un mètre 60 de hauteur, à la hauteur de l'œil humain ; cela il ne s'agit pas de l'oublier. C'est si vrai que les belles constructions on les regarde de loin ; est-ce qu'on ne se met pas un peu loin pour mieux voir quelque chose ? Parce que si je me mets comme ici, et si encore je fais une photographie, j'obtiens un détail du plafond ; la photographie, je dois la regarder comme ça. Et alors, je suis encore tout retourné. Car, j'ai vu hier dans un livre que, pour avoir tout un tas de détails d'un certain monument, on avait fait des photographies au hasard : il en est sorti complètement déformé non ? Il y a une vague silhouette, une statue, le cul d'une statue que j'ai pris pour une coupole, tout était vraiment complètement sens dessus dessous.

Et ça voulait représenter l'effet de perspective de cette coupole ! Mais il y avait cette statue-là, qui faisait un tel... parce qu'en premier plan, tout se déforme, et l'œil humain voit mieux que l'appareil photo, parce qu'il est mobile. Et l'appareil photo, bien qu'on ne puisse rien lui reprocher pour ce qui est de..., ne dit jamais rien de vrai, tout est faux ; ou bien, c'est un grand photographe qui fait la photo, et alors il saisit l'angle particulièrement éclairant, et alors c'est l'instinct artistique du photographe qui est en jeu, qui s'exprime par ce moyen-là au lieu de couleurs, de signes, de crayons, de pastels, etc.

Donc, en faisant un plan, on a une vision des choses telles qu'on veut les faire ; et pareil en faisant une section, ou des élévations. Dans ce cas-ci, il suffit d'une élévation, parce que l'élévation elle-même nous indique la section ; et moi, je vous fais l'élévation d'un projet comme celui-là, et je peux très bien dire, avec cette élévation, y a un escalier qui monte là, que ceci fait cela, qu'après c'est comme ceci... Mais peu importe en fait, même si en façade j'ai une surface colorée ici, même si je devrais plus tard faire le dessin exact, je peux toujours, maintenant, représenter dans l'élévation ce qu'il y a à l'intérieur. Ou bien je fais un calque de ces deux choses, d'abord le projet, ensuite la section... Donc, si on dessine cela, on le dessine... J'ai découvert aujourd'hui que ce projet, il y en a qui le font en maquette. Il y a de quoi avoir des envies de meurtre...

Quel travail aujourd'hui

Le nettoyage d'un gratte-ciel, il faut le faire absolument tous les jours ; la ville de Venise ne peut pas se payer le luxe d'avoir un peintre... non, et justement, il n'y en a pas, et ils font appel à une entreprise, qui leur coûte les yeux de la tête, parce que l'ouvrier, il a peur du soleil et quand arrive le soir, il n'a pas fait plus de trois maisons, tu comprends ? Et puis, les peintres, c'est une catégorie d'ouvriers à part. Les meilleurs, ce sont les marbriers, les forgerons, les menuisiers sont déjà un peu moins bien, bizarre non ? Et les peintres, c'est la pire race qui soit. On voit bien que c'est le métier qui veut ça ; en fait, ce n'est plus le même métier qu'autrefois, où il fallait... faire des bordures, faire... Maintenant il suffit d'avoir un pistolet, et c'est comme ça que l'homme s'avilit, non ? Alors que la pierre, c'est un matériau dur et difficile à travailler, le fer, n'en parlons pas, et donc les ouvriers, c'est pareil ; enfin, le peu qu'il y a encore aujourd'hui. Aujourd'hui, il y a de bons ouvriers mécaniciens, qui font des matrices pour faire, je ne sais pas... même seulement un paquet comme celui-là, qui sait, c'est peut-être fait avec une matrice ? Il y a des matrices qui représentent des dizaines de millions de travail et ce sont des choses admirables, pour des bêtises, pour un moulin à café, pour l'anse d'une tasse en argent façon XVIII^{ème}, tu vois ? Tu n'as pas idée des matrices en acier qu'on fait. Ou bien, si on doit faire... mais ça, ça n'a rien à voir ; on était en train de parler des difficultés économiques. En fait, ceux-là, ce sont des vrais ouvriers ; et d'ailleurs, quelquefois, ils font un prototype, et puis avec le pantographe, ils le réduisent et comme tu le sais, les erreurs du pantographe, les erreurs de dimensions, sont minimales, tu comprends ? Parce que, si je fais un objet grand comme ça, les erreurs que je ferais de l'axe central vers la gauche ou vers la droite seront de quelques dixièmes, non, si je fais bien mon travail. Et quand ces erreurs sont réduites à de petites dimensions par le pantographe, ça se résout parce que ce défaut qui existe, qui est là, qui ne peut qu'être là, s'annule totalement et l'objet semble absolument parfait.

Le catalogue des escaliers

C'est à toi, ça ? Qui est-ce qui te l'a donné ? (Guiseppe Pietropolli tient à la main un calendrier publicitaire comportant une présentation systématique des différents types d'escaliers). G. Pietropolli : C'est un cadeau publicitaire.

C. Scarpa : Ça ne me plaît pas du tout, vous savez, ça. Il n'y a pas de marque ? Tu as enlevé la marque ? Elle était comment ?

G. Pietropolli : Il n'y en avait pas.

C. Scarpa : Un cadeau publicitaire qui a de l'allure, en tous cas, ça ! Il n'y a pas de marque et tu voudrais que ce soit publicitaire ? Ah, c'est un cadeau d'une entreprise. Voyons les escaliers que j'aime bien... Il y sont presque tous.

Et on peut rêver d'une forme différente, qu'on peut même inventer ; on peut faire un escalier rond en colimaçon, pour monter plus vite... et où est-ce que tu le ferais, un escalier rond ? Je parie que tu le ferais... je suis psychologue. Et là, aussi. C'est toujours le décorateur de théâtre qui ressort : regarde ! Il y a l'image picturale en perspective, mais, pour un architecte, un escalier cylindrique, c'est un anneau, un point central avec des rayons. Parce qu'il faut voir où il se trouve, dans quelle position, de quelle manière il s'enroule ici, quel type de cylindre sort ici, tu as compris ? Tu sais, je ne vais pas te donner de coups de bâton ; au contraire, justement, on est en train de discuter, pour la démonstration ; tu vois que cet escalier est devenu une vis, vraiment une vis, exagérée, naturellement. On peut faire des fêtes à la mode ici... les dames qui viennent... non ? C'est l'histoire de dire. Il y a deux ou trois types d'escalier cylindriques à Venise ; on en trouve assez rarement ; à part le bel escalier du Bovolo. Mais ici, on n'est pas devant un cas spécifique... quoiqu'on ne sait jamais..., il faut voir comment ça va fonctionner. Tu vois, par exemple, dans ce cas-là... Bon, puisqu'on n'a jamais ni matériel ni papier et puisque par-dessus une photographie on ne peut pas dessiner sur du calque... Ça, c'est le seul point vrai de façon absolue ; avec la photographie, on n'a pas de termes de mesure, comme dans la nature, d'ailleurs ; il n'y a pas d'arête, on ne peut pas faire de calque ; c'est bizarre, cette petite épaisseur qui te donne... Tu n'as jamais essayé ? Comment ? Tu n'as jamais essayé, jamais eu l'occasion ? [...]

Mais tu vois comme c'est bizarre, comme c'est difficile : qui penserait que la perspective ; tout cela tient là-dedans ! [...] Et si cela fait 2 mètres 20, comme il dit lui, et ça se pourrait peut-être bien ; et si le mur était un peu plus haut, alors, il serait presque droit et il finirait ici et il y aurait son angle là ; ce blanc...

L. Bellemo : A propos de ce qui a été dit avant, la photographie permet de constater que l'hypothèse du petit mur est acceptable, il ne dérange pas ; le système reste toujours parfaitement compréhensible.

C. Scarpa : Un peu exagéré. Pour moi, il y a un vide là-dedans... On entre ici, donc on sort par cet endroit-là... Maintenant, tu dois le faire toi-même ; mais rappelle-toi, il faut commencer par le plan. Tu tournes autour des choses sans... après tu en as besoin, et tu voudras me démontrer ce qu'il y a au-delà de ce petit mur, ce qu'il y a là-dedans.