

9. Agnosie



Adolf Loos, Le château d'Ulrich, surimpression Pur.¹

En 1913, quelques jours avant ou après le 15 août, un certain Ulrich était debout derrière une fenêtre de son château. « il regardait la rue brunâtre à travers le filtre vert tendre de l'air du jardin et comptait depuis dix minutes, montre en main, les autos, les voitures, les tramways et les visages, délavés par la distance, des piétons qui emplissaient le filet du regard de leur hâte mousseuse ; il évaluait les vitesses, les angles, le dynamisme des masses en mouvement les unes devant les autres qui, le temps d'un éclair, attirent l'œil, le retiennent et le relâchent et qui, pendant une durée échappant à toute mesure, contraignent l'attention à s'appuyer sur elles, à s'en détacher pour sauter sur la suivante et se jeter à ses trousses ; enfin, après avoir calculé un instant de tête, il remit sa montre dans sa poche, éclata de rire et constata qu'il avait perdu son temps. Si l'on pouvait mesurer les sauts de l'attention, l'activité des muscles oculaires, les oscillations pendulaires de l'âme et tout les efforts qu'un homme doit s'imposer pour se maintenir debout dans le flot de la rue, on obtiendrait probablement (avait-il songé, essayant comme par jeu de calculer l'incalculable) une grandeur en comparaison de laquelle la force dont Atlas a besoin pour porter le monde n'est rien, et l'on pourrait mesurer l'extraordinaire activité déployée de nos jours par celui-là même qui ne fait rien. C'était, pour l'instant, le cas de l'Homme sans qualités. »²

¹ Villas Steiner, Moller, Müller et immeuble de la Michaelerplatz.

² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Tome 1, Chap. 2, « Comment était logé l'Homme sans qualités ». L'événement est situé en « une belle journée d'août 1913 ». Les relevés météorologiques devraient permettre d'établir la liste exhaustive des « belles journées » à cet endroit là. En première approche, l'animation de la rue permet d'exclure un 15 août chômé.

Robert Musil, le créateur d'Ulrich, définit ce que peut être un homme sans qualités. Il n'est pas privé de talent¹ ; mais il n'attache pas plus d'importance aux qualités réelles qu'à celles qui ne le sont pas : « s'il y a un sens du réel, et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le sens du possible. L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être "aussi bien", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. On voit que les conséquences de cette disposition créatrice peuvent être remarquables ; malheureusement, il n'est pas rare qu'elles fassent apparaître faux ce que les hommes admirent et licite ce qu'ils interdisent, ou indifférent l'un à l'autre... Ces hommes du possible vivent, comme on dit ici, dans une trame plus fine, trame de fumée, d'imaginations, de rêveries et de subjonctifs »² ; et « comme la possession de qualités présuppose qu'on éprouve une certaine joie à les savoir réelles, on entrevoit dès lors comment quelqu'un qui, fût-ce par rapport à lui-même, ne se targue d'aucun sens du réel, peut s'apparaître un jour, à l'improviste, en Homme sans qualités. »³.

L'histoire présentée dans ce chapitre est la rencontre d'un auteur sans qualités avec un spectateur sans qualités. L'auteur d'un projet a forcément le sens du possible. Il éprouve un plaisir esthétique à contempler un projet sans qualités. Il voudrait prolonger ce plaisir dans un ouvrage sans qualités. Comme sa discipline est légitimement esthétique, il y est autorisé. L'ouvrage advient. Il est partiellement délivré de ses qualités. Il déplaît à un spectateur qui a le sens du réel. L'auteur ne peut espérer qu'un autre spectateur, qui aurait le sens du possible. Ce spectateur existe. Il reconnaît à l'ouvrage la qualité de n'en avoir presque pas d'autres. Mais comme le spectateur sans qualités n'attache pas d'importance particulière à la discipline et à l'auteur, qui pourraient aussi bien ne pas exister, il n'apprécie que très occasionnellement l'ouvrage sans qualités, et la plupart du temps il l'ignore. L'auteur s'en aperçoit. Comme il n'est que très imparfaitement sans qualités il en éprouve un certain désarroi. Cela est raconté en faits et en théorie, mais d'abord par une fiction : la visite qu'Adolf Loos aurait faite au château, quelques temps avant l'éclat de rire d'Ulrich.

¹ Une « qualité » n'implique pas ici un jugement de valeur positif. On pourrait dire « sans propriétés », mais en dissipant une ambiguïté on en créerait une autre, avec la « propriété privée »

² Robert Musil, *opus cité*, T1, p.17.

³ *Ibidem*, p.20.

Adolf Loos et le château d'Ulrich

Si un autre Adolf, moins aimable, ne peignait pas au même endroit et au même moment que le nôtre écrivait, on nommerait sans réserve la ville où est née l'Architecture Moderne ; mais il est plus important « de démêler pourquoi, quand on parle d'un nez rouge, on se contente de l'affirmation fort imprécise qu'il est rouge, alors qu'il serait possible de le préciser au millième de millimètre près par le moyen des longueurs d'ondes ; et pourquoi au contraire, à propos de cette entité autrement complexe qu'est la ville où l'on séjourne, on veut toujours savoir exactement de quelle ville particulière il s'agit. »¹ Il est encore plus important de savoir que notre Adolf, au contraire de son homonyme, est amoureux de Londres, qu'il est toujours habillé dans la grisaille du vrai chic anglais, comme Charlot, qui a troqué le nez rouge pour la redingote.

Dandy moraliste, Adolf Loos n'aime pas la ville où il revient toujours, après ses fréquents voyages dans les autres grandes capitales du monde, la ville où il écrit, où il dessine, la ville où il construit parfois. En 1913, Loos a 43 ans. Il ne connaît pas bien son concitoyen Robert Musil, de 10 ans son cadet, qui a déjà écrit *La maison enchantée*², mais qui ne publiera le premier tome de *L'Homme sans qualités* qu'en 1930, trois ans avant la mort de l'architecte. Loos n'a pas lu les pages 64 à 75 des *Journaux* de Musil, qui préfiguraient le roman en 1903³, il ne connaît pas Walter, le personnage à qui Musil attribuera la trouvaille d'un « homme sans qualités »⁴, ni Ulrich, le héros, si on peut le dire ainsi, en ce qu'il incarne le concept de son auteur, né un an avant lui⁵. Mais Loos, dont on peut seulement regretter qu'il soit un architecte réel, réellement fâché par l'indulgence de Musil pour leur ville, est incontestablement un Homme sans qualités.

Adolf Loos nous dit que nous avons une culture, que nous n'en avons plus, que nous devrions en avoir une, que nous ne pourrions y prétendre que par l'adhésion de tous à une haute culture d'apparences modestes. Robert Musil nous dit que c'est impossible et que le drame n'est pas sans attrait. Être moderne, c'est croire l'un et l'autre ; il faut les croire. Adolf Loos est biblique : nous avons une culture, quand on pouvait clairement lier une intention, un acte et un ouvrage. Nous n'avons plus cette culture, depuis que l'intention est l'affaire d'un architecte, qui a d'autres intérêts que l'artisan et l'habitant. Nous ne serons vraiment heureux qu'en fondant une haute culture. On peut rire et chipoter sur les détails, mais Loos a raison.

¹ *Ib.*, p.10

² Nouvelle publiée dans la revue *Hyperion*, éditée par Franz Blei et Carl Sternheim.

³ « travaux préparatoires pour le roman » mentionnés dans la postface de Philippe Jaccottet à l'édition française de *L'Homme sans qualité*, T.2, p.1087

⁴ *Ib.* T.1, p.75

⁵ Il est « arrivé en sa trente-deuxième année » en août 1913, *Ib.* T1, p.21. Musil est né le 6 novembre 1880.

Il y eut des accords entre des intentions, des actes et des ouvrages. Loos raconte la belle histoire d'un paysan qui veut construire sa maison, qui trace les sillons, qui laisse faire comme d'habitude le maçon, le charpentier, le menuisier, et qui habite la maison finie, harmonie miraculeuse. On peut tout contester : les campagnes préservées de la culture savante ; l'accord supposé entre le paysan et les artisans ; la conformité de l'ouvrage à l'intention du paysan ; sa satisfaction dans le taudis qu'il partage avec les bêtes ; et le génie des alpages, qu'on appelait autrefois, quand on en avait une connaissance directe, « l'abrutissement de la vie des champs »¹. Mais enfin, il y eut vraiment quelque part, ne serait-ce qu'une fois, à la fin de la bestialité, ou au tout début de l'humanité, la conscience satisfaite d'une intention et de son accomplissement ; on eut chacun cette joie enfantine ; on l'a encore, parfois.

Il y eut désaccord, tension et vanité, quand l'activité de conception est devenue une pratique séparée, et de la fabrication et de l'usage d'un bâtiment. Contre Loos, on peut dire que ce fut une magnifique découverte, un progrès considérable, de pouvoir tout ajuster par le dessin avant de ne rien construire, de pouvoir corriger à petits frais, sur une nouvelle feuille de papier, sans avoir à démolir les murs déjà faits. Mais enfin il y eut vraiment une pratique du projet pour le projet, du dessin pour le dessin, du dessin sans dessein, qui n'eut pas les effets escomptés dans les ouvrages. Il y eut, en retour, une fascination des habitants pour la vaine étrangeté des ouvrages qu'ils avaient sous les yeux. Et quand même les uns et les autres se satisfont d'une part, ils sont rongés par la perte d'une naïveté qu'ils ont cru avoir.

On ne revient pas à l'état antérieur. Loos insiste souvent sur le ridicule d'une fausse naïveté, forcément feinte après qu'on eut les vanités, et sur le devoir moral de n'y pas revenir. En pratique, on n'y revient pas pour d'autres raisons : parce que les habitants ne renoncent pas facilement aux sophistications d'un ouvrage projeté de longue haleine, et les architectes, au plaisir incontestable du projet pour le projet. On ne peut revenir qu'à une forme toute nouvelle de simplicité, plus sophistiquée, plus savante, plus consciente. Et Loos nous dit comment faire : en s'accordant sur la nécessaire modestie des apparences communes, quelques fussent, par ailleurs, nos singularités personnelles et la richesse de nos vies intérieures ; il voit le signe de cet avènement dans le costume masculin de son temps, d'un gris universel et prophylactique, qui préfigure l'architecture de demain. Il faut se libérer de l'ornement.

¹ Karl Marx, *Manifeste du parti communiste*.

Ici on n'a pas forcément à suivre Loos ; on doit reconnaître la perte d'une joie, le regret de la perte, la perversion d'un projet dissocié de son ouvrage, mais on peut se vautrer dans la perversion et s'arranger d'un petit regret, de toute autre façon que par le dénuement, surtout à une époque où les hommes s'habillent en couleurs. On n'a à revenir à la stricte nécessité de son projet cistercien que par le détour de Musil, qui va piéger Loos dans le château d'Ulrich. Robert Musil a pour projet paradoxal de qualifier les hommes sans qualités qu'il voit paraître en son temps. Très indirectement, il définit un auteur sans qualités et un commanditaire sans qualités, qui partagent les mêmes dispositions d'esprit, dont le premier est captif, et l'autre pas. Cette dissymétrie n'est rien d'autre que leur rapport contractuel : l'architecte a besoin d'un commanditaire qui lui ressemble ; le commanditaire a d'autant moins besoin d'un architecte qu'il lui ressemble.

Comme l'architecture n'est pas la préoccupation de Musil, son œuvre permet d'éclairer la question centrale posée par Loos, celle des différences entre l'objet conçu et l'objet fabriqué, entre le projet et l'ouvrage, entre le possible et le nécessaire. L'auteur a le sens du possible ; l'exécutant a le sens du réel. Le projet inachevé de l'auteur est un « nez rouge » sans plus de précision. L'ouvrage achevé de l'exécutant est un corps physique particulier, ce « nez rouge » là qu'il a sous les yeux. On peut objecter qu'en n'importe quel de ses états, le projet a déjà des qualités, qu'il est partiellement déterminé, et que pendant un chantier, l'ouvrage est encore partiellement indéterminé ; on peut choisir une couleur au dernier moment. Mais ça ne change pratiquement rien au principe général : le projet est possible ; l'ouvrage est nécessaire.

Adolph Loos affirme très clairement la prééminence de l'ouvrage et son dédain pour le projet, ou plus précisément pour les apparences dessinées du projet. Mais comme il a le « sens du possible »¹, comme n'importe quel architecte, au détour d'une phrase, il peut voir le nouveau tabou qu'il énonce, le refus de l'ornement, le dénuement de l'architecture, comme un moyen d'atteindre à l'indétermination d'un mythe : « si l'on pouvait dépouiller de leur ornementation toutes nos maisons jeunes ou vieilles et les montrer dans la nudité de leurs murs, on reconnaîtrait difficilement une maison du XV^e d'une maison du XVII^e siècle. Mais le premier venu reconnaîtrait du premier coup d'œil les maisons du XIX^e siècle. »²

¹ Adolph Loos sait parfaitement ce que peut être un homme sans qualité, et il l'aime. Dans son hommage nécrologique à Peter Altenberg, Loos y voit un « fêtard », mais non, un « grigou », mais non, un « panier percé », mais non, un « homme frugal », mais non, « tu recherchais les jouissance », mais non, un « alcoolique », mais non, « tu avais horreur du vin », mais non « un jouisseur », mais non, un « ivrogne », mais non, c'était « les femmes qui t'attiraient, mais non, un « mysogine ? Oui et non. ». *Adieu à Peter Altenberg* (1919), *opus cité*, p.252-254.

² Adolf Loos, *opus cité*, « Architecture », p.223.

Ce dépouillement de l'architecture qui, dans une expérience en pensée, permet de considérer autrement les ouvrages, sera repris plus tard par Le Corbusier, sera complètement théorisé par Kahn. C'est la structure générique d'un projet, un système contraint qui, malgré cette contrainte, peut prendre de très nombreux états différents ; et il est très différent de contempler un seul état du système, ce que fait un vieil esthète devant un ouvrage, ou de considérer un projet, le même système dans tous les états qu'il peut avoir, ce que fait idéalement un auteur.

Si on définit très généralement l'ornement comme ce qui n'est ni une règle constante du système, ni un élément infléchi dans les différents états du système, un simple accessoire, ou plus précisément un épiphénomène, celui qui considère le système a tout intérêt à s'en débarrasser.

Dans l'architecture classique, celle de Vitruve, l'ornement est plus sérieusement une trame systématisée de linéaments, et l'architecture elle-même. Même dans le cas d'ornements plaqués sur les murs, comme on pouvait les imaginer au XIX^e siècle, ces ornements peuvent constituer un système spécifique et réglé, tel que si on met telle feuille d'acanthé, tel pilastre sera aminci.

Mais au regard des bâtiments nouveaux du XIX^e siècle, au regard des changements considérables dans la taille des murs et l'agencement des pièces, l'ornement, au sens convenu – les colonnes, les chapiteaux, les moulures – ou au sens général d'épiphénomène dans un système, coïncident presque ; en sorte qu'en se débarrassant des uns, on se débarrasse des autres ; on peut voir les nouveaux systèmes dans toutes leurs splendeurs ; et on peut en imaginer de nouveaux.

Au début du XX^e siècle, la vieille défroque ornementale doit être abandonnée : « l'absence d'ornement a élevé les arts à une hauteur jusqu'alors insoupçonnée. [...] Nous sommes devenus plus fins, plus subtils. »¹

L'architecte ne perd pas de vue, ou ne devrait pas perdre de vue, que le plaisir spécifique à contempler le projet, dans toutes ses possibilités, vise à décrire un ouvrage particulier, un seul état du système considéré. Il éprouve du plaisir à contempler un système dans tous ses états, mais aussi le plaisir plus simple, plus naïf, plus utile, à considérer l'adéquation d'une intention et d'un ouvrage. Son plaisir le plus complet est d'associer ces deux plaisirs dans de miraculeuses coïncidences entre l'un et l'autre.

¹ Adolf Loos, *opus cité*, « ornement et crime », p.206.

Par exemple, la simple couverture entre deux murs parallèles peut provoquer un premier plaisir, par l'étude et la contemplation du système dans tous ses états : si on rapproche les murs, si on les éloigne, les épaisseurs, les matériaux et les prix varient dans telles et telles proportions ; le plancher peut être en bois, en béton, en acier, en dalle uniforme ou en poutraison de une, deux ou trois couches superposées et croisées ; pour certaines largeurs toutes ces techniques sont possibles, pour d'autres pas ; les courbes des prix pour chaque technique s'entrecroisent ; les effets plastiques en plafond peuvent croître, décroître, ou changer brutalement ; les effets pratiques de l'écartement varient de façon encore plus bizarre, permettant parfois une seule pièce entre deux murs, parfois deux, parfois trois, plus ou moins étroites et différenciées... Trois ou quatre techniques, deux ou trois critères d'évaluation, suffisent pour rendre le problème pratiquement indécidable. Quand même chacune des courbes de performances serait calculable, elles constitueraient ensemble des montagnes russes enchevêtrées, avec des pics et des creux incomparables, si les critères de performance n'ont pas de commune raison.

Alors l'auteur n'aime pas un état particulier du système, mais l'ensemble de ses possibilités.

C'est un autre plaisir de voir la coïncidence occasionnelle entre l'un des états de ce système avec les performances attendues : subitement, un certain plancher est presque le moins cher, presque le plus solide, un certain plafond est presque le plus beau, un certain écartement est presque le plus pratique, etc.

Le plaisir complet de l'auteur serait dans l'instant de la trouvaille : il voulait franchir une portée ; il a provisoirement oublié cette intention, tout au plaisir de contempler le système dans tous ses états ; il revient à sa fin première. Les plaisirs précédents, la contemplation du projet pour le projet, et la contemplation de l'ouvrage pour l'ouvrage, sont exclusifs l'un de l'autre : ou bien on contemple le système dans tous ses états, ou bien un état déterminé de ce qui n'apparaît plus comme un système. Le plaisir complet de l'auteur serait le tiers inclus des deux autres, comme ce moment où on peut voir ensemble un état déterminé de l'objet, et tous ses états possibles, où on peut lier un objet chargé de valeur – cet état du plancher est bon, beau ou bien – et un objet ayant pour seule valeur la vérité d'un système – il est seulement vrai qu'un plancher peut avoir un très grand nombre d'états, chacun de ses éléments variant avec les autres.

La déchirure première, entre le simple paysan qui fait sa maison, et l'architecte qui torture un dessin, semble brièvement suturée, et l'auteur voudrait que ce moment du projet perdure jusque dans l'ouvrage. Le bâtiment idéal serait, pour l'architecte qui veut prolonger son plaisir, un ouvrage qui contiendrait, malgré sa particularité, les qualités plus génériques d'un projet. C'est ce qu'on appelle l'Architecture Moderne.

Mais si l'auteur sans qualités, qui veut lier les plaisirs du projet et de l'ouvrage, se donne cet impératif, le commanditaire sans qualités, qui a les mêmes dispositions en ce qui concerne sa vie, générique et particulière, n'a absolument pas les mêmes obligations en ce qui concerne sa maison. À vrai dire, il peut avoir une vie particulière qui ressemble à toutes ses vies possibles, en habitant n'importe quelle maison générique, ou n'importe quel hôtel particulier. C'est ce que va faire Ulrich, en échappant aux rigueurs d'Adolf, ou de n'importe quel autre architecte.

Si Adolf n'intervient pas dans l'aménagement du domicile d'Ulrich, l'ombre du premier plane sur les indéterminations du second.¹ De retour de l'étranger, Ulrich choisit d'habiter un château. Plus précisément, « C'était, en partie sauvegardé, un jardin du XVIII^e ou même du XVII^e; en passant devant la grille de fer forgé, on apercevait entre des arbres, sur une pelouse tondue avec soin, quelque chose comme un petit château à courtes ailes, un pavillon de chasse ou une *folie* des temps passés. Plus précisément, le rez-de-chaussée était du XVII^e, le parc et le bel étage portaient la marque du XVIII^e, la façade avait été remise à neuf et légèrement gâtée au XIX^e, de sorte que l'ensemble avait cet air "bougé" des surimpressions photographiques. »² Si la demeure est ancienne, son image brouillée par surimpression est moderne. C'est une des formes de l'architecture sans qualités, construite à l'envers de Loos, qui, par indulgence envers le passé, veut bien accepter un style déterminé, s'il est scrupuleusement recopié, mais qui, pour les temps futurs, prétend faire disparaître tous les ornements stylistiques. C'est égal en fin de compte, pour Musil sinon pour Loos, puisqu'une maison qui contient tous les styles peut n'en avoir aucun, tout autant qu'une maison qui n'en contient aucun peut les avoir tous.

¹ Entre autre, ses grands principes sont cités par Walter, qui « pouvait parler de la façon la plus convaincante de « l'immoralité de l'ornement », de « l'hygiène de la forme pure ». Robert Musil, *opus cité*, 1 p.71.

² *Ibidem*, p.12.

Si Ulrich, qui a le « sens du possible », est ravi d'habiter un *château*, son père, qui a le « sens du réel », vieux professeur honoré, anobli, mais essentiellement bourgeois « y vit aussitôt la transgression d'une limite non définie par la loi, mais qu'il fallait, pour cette raison même, respecter d'autant plus scrupuleusement »¹ ; « qu'on s'appropriât une maison à laquelle on ne pouvait donner d'autre nom que celui de château, ou même simplement de pavillon, heurtait ses sentiments profonds et l'inquiétait comme une présomption de mauvaise augure. »²

Les positions du père et du fils, si tranchées, si opposées, sont également défendues par Adolf Loos. D'une part, il donnerait raison à Ulrich : « Assurément, disent (les bourgeois), j'ai maintenant le droit de m'habiller comme le prince de Galles. Cependant je ne suis pas fils de roi. Je suis un simple bourgeois. Non, cher bourgeois, tu n'as pas le droit, mais le devoir de t'habiller comme le prince de Galles. Pense que tu es un descendant. Ton arrière-grand-père et ton père ont combattu, peut-être répandu leur sang. Un roi et la fille d'une impératrice durent payer de leur tête cette idée. C'est à toi maintenant de faire bon usage de ce qui a été arraché de haute lutte. »³

Mais Loos peut aussi donner raison au père d'Ulrich ; il pense comme lui qu'un bourgeois doit seulement habiter bourgeoisement : « De l'autre côté de la Manche vit un peuple de libres citoyens, depuis longtemps déshabitué des anciennes barrières, où le genre parvenu ne peut plus prospérer. Les anglais renoncent aux fastes princiers dans leurs demeures. [...] Dans ce pays, sous l'influence de la bourgeoisie, la noblesse elle-même a connu une lente transformation. Elle est devenue simple et modeste. Un pays qui peut s'honorer d'une bourgeoisie aussi libre et sûre d'elle-même doit nécessairement porter à son apogée le style bourgeois dans le logement. »⁴

Comme les avis tranchés d'Ulrich et de son père son également contenus dans la pensée de Loos, on verra, après une longue citation de Musil, où Ulrich hésite entre plusieurs aménagements de sa demeure, que presque tous les choix qu'il envisage sont légitimes aux yeux de Loos.

« C'est alors que, mettant de l'ordre dans sa maison, comme dit la Bible, il fit une expérience dont l'attente avait été, somme toute, sa véritable occupation. Il s'était mis dans l'agréable obligation de réinstaller entièrement à neuf, et à sa guise, la petite propriété laissée à l'abandon. De la restauration fidèle à l'irrespect total, il avait le choix entre toutes les méthodes, et tous les styles, des

¹ *Ib.*, p.16.

² *Ib.*, p.15.

³ Adolph Loos, *opus cité*, « Les meubles », 2 octobre 1898, p.85.

⁴ *Ibidem*, « L'exposition de Noël du Musée autrichien », 18 décembre 1897, p.103.

Assyriens au cubisme, se présentaient à son esprit. Quel choix fallait-il faire ? L'homme moderne naît en clinique et meurt en clinique : il faut que sa demeure ressemble à une clinique ! Cet impératif venait d'être formulé par un architecte d'avant-garde, tandis qu'un autre, réformateur de l'aménagement, exigeait des parois amovibles sous prétexte que l'homme doit apprendre à vivre en confiance avec son semblable et cesser de s'en isoler par goût du séparatisme. Des temps nouveaux venaient de commencer (il en commence à chaque minute) : à temps nouveaux, styles nouveaux ! Par bonheur pour Ulrich, le petit hôtel, dans l'état où il le trouva, possédait déjà trois styles superposés, de sorte qu'il était vraiment impossible, dans de telles conditions, de satisfaire à toutes ces exigences à la fois¹ ; il ne s'en trouva pas moins profondément ébranlé par la responsabilité de cette maison à installer, et une menace qu'il avait pu lire plus d'une fois dans des revues d'art : « Dis-moi comment tu es logé et je te dirais qui tu es »² planait dans sa tête. Après un examen approfondi de ces revues, il décida qu'il aimait encore mieux prendre lui-même en main l'aménagement de sa personnalité, et il se mit à dessiner son futur mobilier. Mais à peine avait-il imaginé quelque forme expressive et puissante qu'il songeait qu'on pourrait tout aussi bien la remplacer par une forme fonctionnelle, svelte et robuste comme une machine ; quand il projetait une forme de style béton armé, comme émaciée par sa propre puissance, il se rappelait les formes maigres, avant-printanières, d'une fillette de treize ans, et commençait à rêver au lieu d'agir.

« C'était là (dans une affaire qui, somme toute, ne le touchait pas de fort près), cette fameuse incohérence des idées, cette prolifération privée du centre qui caractérisent le temps présent et en constituent l'arithmétique particulière, ce coupage de cheveux en quatre à la poursuite d'une unité toujours fuyante. Ulrich finit par ne plus imaginer que des pièces irréalisables, des chambres tournantes, des installations kaléidoscopiques, des changements à vue pour l'âme, et ses idées perdaient de leur consistance à mesure. Il en arriva enfin au point vers lequel il avait été secrètement attiré. Son père eût dit à peu près : « Si on le laissait faire à sa tête, il finirait par se la taper contre les murs à force de perplexité », ou bien : « Quand on peut faire tout ce qu'on veut, on a bientôt fait de ne plus savoir quoi désirer ». Ulrich se répétait ces sentences avec ravissement. Cette sagesse ancestrale lui semblait d'une extraordinaire nouveauté. Il faut que l'homme se sente d'abord limité dans ses possibilités, ses sentiments et ses projets par toutes sortes de préjugés, de traditions, d'entraves et de bornes, comme un fou par la camisole de force, pour que ce qu'il réalise puisse avoir valeur, durée et maturité... En vérité, c'est à peine si on peut mesurer la portée de cette idée !

¹ C'est pourtant la technique du portrait-robot adopté par Claude Perrault. Conférer chapitre 4, « Césures ».

² Référence possible au « Pauvre homme riche ». Conférer chapitre 7, « Un spectateur dépossédé ».

« Ainsi donc, l'Homme sans qualités, une fois de retour au pays, ne craignit pas de faire ce deuxième pas, et de se laisser modeler de l'extérieur par les circonstances de la vie ; à ce point de ces réflexions, il abandonna carrément l'installation de sa maison au génie de ses fournisseurs, bien persuadé que pour la tradition, les préjugés et l'étroitesse, il pouvait se reposer sur eux. Lui-même se contenta de rafraîchir les lignes anciennes qui étaient déjà indiquées, les sombres ramures de cerf sous les voûtes blanches du petit vestibule, le sévère plafond du salon ; pour le reste, il ajouta tout ce qui lui parut pratique et confortable.

« Quand tout fut terminé, il ne lui resta plus qu'à secouer la tête en se disant : voilà donc la vie qui est censée être la mienne ? C'était un délicieux petit palais qu'il possédait là ; du moins pouvait-on l'appeler ainsi, car il était exactement tel qu'on se figure une des ces résidences de bon goût pour grands personnages imaginées par les maisons de meubles et de tapis, les ensembliers qui sont dans ce domaine à l'avant-garde. Il ne manquait plus que remonter l'exquise mécanique : alors, on eût vu rouler des équipages dans l'allée, emportant de hauts dignitaires et des dames de qualité, des laquais sauter à bas des marchepieds et demander non sans méfiance à Ulrich : "Où donc est votre maître, mon brave ?"

« Il était à peine redescendu de la lune qu'il se réinstallait comme s'il ne l'avait jamais quittée. »¹

Loos aurait détesté le « délicieux petit palais » d'Ulrich, qu'il jugerait comme « une des ces résidences de bon goût pour grands personnages imaginées par les maisons de meubles et de tapis, les ensembliers qui sont dans ce domaine à l'avant-garde », très vraisemblablement une architecture bouffie de toutes les styles distingués qu'un architecte absolument moderne doit combattre absolument.

Mais le projet d'Ulrich n'est pas sa maison, c'est sa propre vie, en ce qu'elle pourrait être ceci ou cela, en ce qu'il pourrait être militaire, mathématicien ou architecte, et son ouvrage est la vie particulière qu'il aura, dans cette maison ou une autre, qu'importe ! Le commanditaire sans qualités que l'auteur sans qualités espère, le client qui serait aussi raffiné que lui, peut échapper à ses rets, justement parce qu'il pense comme lui, à un tout autre propos. À l'extrême rigueur, Loos aurait pu convaincre un homme qui a le « sens du réel » que l'interdit ornemental est un état nécessaire de l'architecture, « une limite non définie par la loi, mais qu'il fallait, pour cette raison même, respecter d'autant plus scrupuleusement ».

¹ Robert Musil, *opus cité*, p.21-23.

Mais un homme qui, comme Ulrich, a le « sens du possible » n'envisage pas seulement toutes les possibilités de l'architecture, mais aussi l'architecture comme un simple éventualité. Ulrich peut très bien comprendre que le « délicieux petit palais » est un renoncement au plaisir suprême de l'architecture ; mais son œuvre à lui est d'y renoncer à sa guise.

L'affaire est d'autant plus rageante pour Loos que dans ses écrits antérieurs, strictement déduits de ses principes, il a par avance justifié tous les choix qu'a fait ou qu'aurait pu faire Ulrich.¹

Style Assyrien ou cubiste ? Il fut déjà dit que Loos, au côté de l'Architecture Moderne dont il élabore les principes, admet provisoirement tous les styles, pour autant qu'ils soient scrupuleusement copiés : « J.W. Müller présente une chambre d'homme dans le style de la renaissance allemande. Que tout y est intime et digne ! Il existe peu d'ouvrages de menuiserie aussi soignés. Quel respect du travail des vieux maîtres dans chaque ligne, dans chaque moulure ! Rien n'a été changé ; même ce qui n'est « pas beau » dans cette ancienne manière allemande a été conservé, ce qui met à rude épreuve la sensibilité de l'homme moderne. Mais c'est bien ainsi, car il s'agit de copier fidèlement – ou de faire tout autre chose. Qu'il est beau de voir un maître [...] de notre temps tendre la main à son compagnon du XVI^e siècle et le conduire à la victoire ! »² C'est bien dire que tout style strictement copié est légitime.

Formes expressives ou fonctionnelles ? Loos préférera toujours « une forme fonctionnelle, svelte et robuste comme une machine », mais n'exclura jamais absolument « quelque forme expressive et puissante », comme les envisagent Ulrich. Il est tout particulièrement sensible à l'adéquation d'un matériau et d'un travail, à « une forme de style béton armé, comme émaciée par sa propre puissance », et il pourrait l'être aussi, encore que la métaphore l'aurait troublé, par « les formes maigres, avant-printanières, d'une fillette de treize ans ».

Concevoir soi-même, ou déléguer ? Loos a un avis très arrêté sur cette question : en aucun cas il ne faut déléguer à un seul autre l'expression de sa propre personnalité. Il en traite longuement dans *l'histoire d'un pauvre riche*³. Il avait déjà développé le même thème dans *Les intérieurs de la Rotonde*⁴ où, en réaction contre les aménagements trop parfaitement conçus par d'autres, il encourageait à se prendre en main... et à aimer les aléas de

¹ pour légitimer les décisions d'Ulrich par les morales de Loos, il faut citer souvent les *Paroles dans le vide* (1897-1900) dont l'auteur avance masqué : « Pour des raisons pédagogiques j'ai dû exprimer ma véritable pensée en des phrases qui, à la relecture, des années plus tard, me font grincer des dents » Avant-propos, p.11. Les mailles du filet sont un peu plus serrées dans *Malgré tout* (1900-1930).

² Adolph Loos, « Les meubles », *opus cité*, p.87.

³ « Histoire d'un pauvre riche », 26 avril 1900, *opus cité*, p.141-145.

⁴ « Les intérieurs de la Rotonde », 12 juin 1898, *ibidem*, p.29-34.

l'histoire : « Ni l'archéologue, ni le décorateur, ni l'architecte, ni le peintre, ni le sculpteur n'ont à aménager nos logements. Mais alors qui doit le faire ? Ma réponse sera très simple : que chacun soit son propre décorateur. »¹ Loos n'admire pas seulement la chambre d'Otto Wagner, parfaitement conçue par Otto Wagner et parfaitement adaptée à Otto Wagner. Il fait aussi l'éloge, convenu mais beau, des intérieurs déterminés au gré des circonstances, comme celui où il a grandi lui-même : « La table : un meuble invraisemblable avec des rallonges et d'affreuses ferrures. Mais notre table. Savez-vous ce que cela signifie ? Savez-vous quelles heures magnifiques nous avons passées là, quand la lampe était allumée ? Enfant je n'arrivais pas à m'en séparer lorsque le soir était venu ; alors mon père imitait la corne du veilleur de nuit, ce qui avait pour effet de me faire fuir épouvanté dans la chambre des enfants. Et le secrétaire, avec sa tache d'encre, œuvre de ma sœur Hermine qui avait répandu une bouteille d'encre quand elle était encore dans les langes ! Et les tableaux de mes parents ! Comme leurs cadres étaient affreux ! Mais c'était le cadeau de mariage des ouvriers de mon père. [...] Chaque meuble, chaque chose, chaque objet racontait une histoire, l'histoire de ma famille. »² Loos ne pourrait qu'approuver Ulrich, soit qu'il décide de concevoir lui-même son intérieur, comme il l'envisage d'abord, soit qu'il se laisse « modeler de l'extérieur par les circonstances de la vie » et qu'il s'en remette au génie de ses fournisseurs – le pluriel est décisif.

Cohérence ou incohérence ? Liberté ou contrainte ? Art ou artisanat ? Loos aime la liberté de l'artisan et la contrainte du matériau ; il rappelle un jour la vieille maxime – « un objet est beau quand il atteint une perfection telle qu'on ne peut rien lui retrancher ni lui ajouter sans lui faire tort. Il possède alors l'harmonie la plus complète, la plus parfaite. »³ – mais plusieurs fois il la combat – « De telles pièces tyrannisaient leurs infortunés propriétaires. Malheur à celui qui aurait osé y ajouter quelque chose ! »⁴. On peut multiplier les exemples. À chaque fois qu'Ulrich est confronté à un choix entre plusieurs alternatives, elles sont toutes légitimes aux yeux de Loos.

Après que les travaux d'Ulrich étaient finis, « Il ne manquait plus que remonter l'exquise mécanique » ; la mécanique de Musil est contre Loos qui, en toute logique, doit laisser faire Ulrich.

¹ « Les intérieurs de la Rotonde », 12 juin 1898, *ib.*, p.29

² *ib.*, p.30-31

³ « Les sièges », 19 juin 1898, *ib.*, p.35.

⁴ « Les Intérieurs de la Rotonde », *ib.*, p.29. Et aussi p.34 : « je ne suis pas de ceux qui voient un avantage particulier dans le fait qu'un édifice soit l'œuvre d'un seul architecte, maître d'œuvre absolu, qui fait jusqu'à la pelle à charbon. Le résultat, à mon avis, est quelque chose de très ennuyeux. Toute variété se perd du même coup. »

Loos est rarement incohérent ; architecte, théoricien et moraliste, il englobe *ceci et cela*, il est sans qualités, il est moderne. Ce qui frappe dans les ouvrages de Loos, c'est l'extraordinaire conciliation qu'il a voulu entre le confort bourgeois, la simplicité paysanne et la rectitude aristocratique. Ce qui frappe dans ses écrits, c'est son ambition de déduire toutes les conséquences de sa théorie, c'est le soin qu'il met à dénouer les paradoxes apparents entre les termes d'un article, ou entre plusieurs articles éloignés¹ ; en sorte qu'on pourrait peut-être démontrer – ce serait fastidieux – que le théoricien n'est jamais incohérent, de 1897 à 1930 ; plus généralement, son œuvre écrite est en forme de projet : elle inclut tous les états théoriques compatibles avec les prémisses. Et ce qui frappe dans la morale de Loos, dans l'énoncé du seul tabou qui vaille encore, dans *Ornement et Crime*, c'est son extrême libéralité ; quand même on ne pourrait pas adhérer à une morale du possible, Loos, un instant, nous y fait croire.

Ornement et Crime est un article élitiste, teinté par un racisme daté qui, aujourd'hui, mérite explication, sinon justification. Pour Loos, si « le Papou tue ses ennemis et les mange », s'il est « amoral », c'est parce qu'il serait, comme les paysans de nos campagnes, comme les dévots de nos églises, comme les enfants que nous avons été, à un stade antérieur de l'humanité. Le Papou qui se tatoue « n'est pas un criminel », ni l'enfant qui va « crayonner les murs de symboles érotiques. » Ils ne méritent pas notre réprobation morale, puisqu'ils n'ont pas atteint notre maturité.

¹ Par exemple : « N'avais-je pas formulé cette règle : l'homme le mieux habillé, le costume le plus moderne, est celui qui attire le moins l'attention ? Cela sonnait comme un paradoxe. Mais il s'est trouvé de braves gens pour ramasser soigneusement mes paradoxes et les signer de leur nom. C'est arrivé très souvent, si souvent que mes paradoxes sont devenus des vérités. Mais quand j'ai posé le principe de la discrétion et de la simplicité dans l'architecture, j'ai oublié de tenir compte d'un fait important. J'ai oublié que ce qui était vrai de l'habillement n'était plus vrai de l'architecture. On peut imaginer la situation inverse. Supposez que les esprits faux aient laissé l'architecture tranquille et qu'ils aient réformé l'habillement. Chacun de nous porterait un costume qui appartiendrait à quelque époque passé ou à quelque avenir imaginaire ? Des hommes affublés du manteau des héros d'Homère croiseraient des dames en crinoline et d'aimables jeunes gens en culottes bouffantes et soulier à la poulaine. On verrait aussi par-ci par-là des novateurs facétieux en escarpins violets et pourpoint vert pomme, avec applications du professeur Walter Scherbel. Supposez maintenant qu'un homme entre dans cette foule avec une redingote bien coupée. N'attirerait-il pas l'attention ? Que dis-je, ne ferait-il pas scandale, et n'irait-on pas chercher la police, qui n'a d'autre mission que de coffrer les fauteurs de scandale ? Et bien nous en sommes juste au même point, sauf que c'est tout le contraire. Notre habillement est moderne et c'est dans l'architecture que règne l'arlequinade. Ma maison (je veux dire la « maison Loos [...] qui fut construite cette année) a fait scandale et la police n'a pas tardé à venir. On me permettait de me livrer à mes lubies entre quatre murs, mais pas dans la rue. » « Architecture », 1910, *ib.*, p.224-225. Dans l'oubli que Loos regrette, on notera qu'il n'y a pas de repentir théorique ; ce qui était vrai le reste, étant entendu que la discrétion qu'il revendique vaut seulement dans un état de l'art normal.

Et toujours, ces détenteurs de la naïveté originelle méritent son estime ; deux ans plus tard, dans *Architecture*, il a « l'intention d'exposer prochainement, dans une conférence, pourquoi les Papous ont une culture »¹. Si Loos « prêche pour l'aristocratie », pour « l'homme qui se situe à la pointe de l'humanité », il comprendra fort bien « le cafre qui entretisse d'ornement une étoffe » et il « soulèvera son chapeau en passant devant une église. » Son dédain ne se confond ni avec le mépris, ni avec la haine. Loos, comme les colons éclairés par l'humanisme, n'exclut pas, et espère, que nos « inférieurs » puissent, un jour prochain, rejoindre notre état de haute culture. Pour reprendre la construction intellectuelle de Loos, son racisme n'a pas atteint l'état de haute barbarie que nous lui connaissons aujourd'hui. Notre seule manière de sauver Loos d'une abjection qu'il n'a pas commise, et qu'il n'appelle pas à commettre, est de lui appliquer le même dédain qu'il exerce à l'encontre de ses contemporains « arriérés ». Et il faut bien sauver Loos, puisque son élitisme est la maladie infantile de notre modernité, que son art est l'enfance du nôtre.

Ornement et Crime, délié de ce contexte désormais haïssable, est construit à partir d'une tautologie : si l'ornement est défini comme ce qui n'est pas nécessaire, l'ornement est accessoire ; il est ce qui n'appartient pas au système considéré par l'architecte ; il est ce dont il doit se débarrasser dans l'étude d'un système ; il est encombrant. Loos dit seulement que l'ornement est encombrant dans l'ouvrage réel, ce qui peut être contesté dans l'absolu. L'ornement n'est incontestablement encombrant que dans le projet, et dans un ouvrage qui viserait à prolonger le plaisir suprême du projet.

Mais Loos, en architecte conséquent, tient absolument à ce qu'un ouvrage qui sera vu par tout le monde plaise à tout le monde. Il appelle de ses vœux de tels spectateurs. Pratiquement, les spectateurs réels à qui peuvent plaire ses ouvrages sont des maçons, des menuisiers, des hommes aussi simples que le paysan de la fable, qui considèrent seulement la rectitude de la construction. Mais en leur rendant hommage, il sait qu'ils n'ont pas d'avenir ; on ne reviendra pas à la vieille naïveté. Le spectateur idéal qu'il espère, « tout le monde », ne peut être à l'avenir qu'un commanditaire sans qualités, « plus fin, plus subtil » que la plupart de ses contemporains ; c'est Ulrich.

Ulrich trahit Adolf ; et tout bon moraliste devrait supporter cette trahison. Tels qu'ils se présentent, l'impératif moderne et l'interdit ornemental ne valent que pour les architectes.

Tout homme sans qualités, qui dans *son* projet a vu l'intérêt kaléidoscopique de tous ses états possibles, veut prolonger le plaisir de *son* projet dans l'ouvrage.

¹ *Ib.*, p.219.

Mais tout homme sans qualités qui a un tout autre projet que l'architecture peut considérer les ouvrages d'architecture d'un tout autre point de vue. Si les architectes ont pu, après 1417, être déjà sans qualités, c'est que leurs ouvrages s'adressaient à des hommes plus simples ou plus croyants que nos contemporains. Encore qu'un condottiere pût être aussi, dans ses guerres, un homme sans qualités, il pouvait encore facilement se persuader que l'architecture classique émanait d'une suprême autorité, à laquelle les architectes croyaient aussi. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Ce n'était presque plus le cas en 1908, à l'avènement de l'Architecture Moderne. Ce n'était plus du tout le cas en 1913, quand Ulrich découvre l'étonnement d'être moderne.

Les agnosies désirables

Les œuvres de Musil et de Loos mettent au jour un sens du possible qui relève moins de la lumière que de l'ombre, moins de la clairvoyance que de l'ignorance.

De façon plus générale, le spectacle du possible ne peut être contemplé que par un sujet partiellement ignorant ; a contrario, une connaissance parfaite des fins dernières, strictement nécessaires, exclurait toute possibilité. L'incommensurable ignorance de l'homme suffit, en règle générale, à maintenir une part de possibilités dans quelque objet que ce soit. Mais si un auteur met en balance un projet et un ouvrage, une fiction encore pleine de possibilités et un corps physique déterminé, il sera ravi par le projet et déçu par l'ouvrage. Il peut voir encore un peu d'indétermination dans l'avenir de l'ouvrage. Mais pour lui trouver autant de mystère qu'il y en a dans le projet, il doit souvent y mettre du sien, il doit en savoir encore moins que le peu qu'il sait. Alors que dans le projet, il devait excéder les limites de son savoir, il doit au vu de l'ouvrage excéder les limites de son ignorance, et atteindre à une forme un tant soit peu radicale d'agnosie.¹

L'agnosie est une pathologie qui entrave la reconnaissance des objets, quand même on en perçoit les stimuli. Plus rarement, comme ici, le mot est utilisé en-deçà de la pathologie, mais au delà de la simple ignorance.

¹ Cette question est presque sans rapport avec celle du déterminisme. Un auteur peut croire qu'il est strictement déterminé à faire et à penser ceci ou cela. Mais comme il est déterminé à résoudre un problème indécidable, il est également déterminé à considérer un ensemble de possibilités, sans qu'à aucun moment son étude ne lui paraisse mécanique. Tout juste, après la conception, un auteur déterministe pourra croire qu'il n'y a aucune possibilité de prolonger le plaisir esthétique du projet dans l'ouvrage. Il s'en désintéressera plus facilement et plus radicalement qu'un autre.

Paul Valéry a parlé d'agnosie désirable : « Le grand malheur de l'homme est de n'avoir pas un organe, une sorte de paupière ou de frein, pour masquer ou bloquer à son gré une pensée, ou toute pensée. Les conséquences en seraient étranges. Mais au contraire, tel que nous sommes nous pensons d'autant plus que nous voulons ne pas penser, et plus nous le voulons, plus... Etc. J'ai observé sur moi-même l'ébauche de cette capacité fantastique d'inhibition. J'ai cherché d'abolir directement une certaine pensée. Mais rien de plus limité que les effets de la volonté intérieure. »¹

Cette paupière existe, parfaitement efficace, sinon comme le souhaite Valéry, pour abolir toute pensée, ou pour évacuer une idée fixe, du moins pour passer à autre chose dans la plupart des cas.

C'est une vieille compétence animale : la bête est sensible à son environnement, pour en exploiter les agréments et pour en prévenir les dangers ; mais elle y est aussi indifférente, pour en supporter les inconvénients mineurs, pour ne pas encombrer son attention et sa mémoire. La bête néglige un grand nombre d'informations, et n'en considère d'autres que du coin de l'œil : une gazelle sait qu'un lion peut être affamé, mais pour l'instant, un lion repu ne requiert pas toute sa vigilance. Cette gradation de la sensibilité est souvent décrite par les cognitivistes *en montant*, de la vigilance à l'alerte, de l'attention diffuse à l'attention sélective.

Dès lors que cette compétence est humanisée, que l'objet perçu est pensé, il est aussi fécond de décrire l'attention *en descendant*, de l'alerte à l'indifférence. Paul Valéry nous rappelle utilement que les formes atténuées de l'attention peuvent être plus problématiques que leurs formes extrêmes, qu'il est souvent plus difficile de fermer les paupières que de garder les yeux ouverts. En ce sens, l'agnosie désirable est une aptitude remarquable : l'objet est perçu, conçu, mémorisé, convocable à loisir, mais provisoirement ignoré, y compris quand il se rappelle constamment à l'attention, qu'il s'agisse d'une petite douleur ou d'un menu plaisir. Il serait très regrettable de ne pas pouvoir s'abstraire des petites douleurs qui nous assaillent. Il serait encore plus embarrassant d'être tout entier absorbé dans la dégustation d'un café, quand il est bu entre amis.

Tout un chacun peut convenir de cette agnosie désirable, *en ce qui le concerne*, mais s'imagine à tort que la contemplation esthétique serait faite les yeux grands ouverts, et plus encore que la création artistique témoignerait d'une hypersensibilité à l'environnement. Alors qu'il faut montrer pratiquement le contraire : l'art, entre autres problèmes indécidables, impose une forme radicale de l'agnosie désirable. Pour caractériser l'agnosie commune et ses variantes radicales, il suffit de deux expériences réelles et d'une expérience en pensée.

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, 2-750.

Dans une ville étrangère, un sujet reconnaît une billetterie bancaire, reconnaît une gare, se souvient que l'une est dans l'autre, et plus tard en informe un de ses amis à court d'argent. Le sujet a brièvement perçu, conçu et mémorisé cette billetterie. Les gares, les billetteries, les inclusions et l'existence étant des catégories déjà reconnues par le sujet, l'information nécessaire et suffisante n'excède pas celle qui est dite : « il y a une billetterie dans la gare ».

Agnosie commune

L'information nécessaire pour reconnaître une billetterie bancaire excède largement ces termes : le sujet a dû, dans l'instant où il observait la scène, passer en revue un grand nombre de percepts, assimiler certains d'entre eux à la forme générique d'une billetterie, le cas échéant vérifier qu'un logo bancaire était présent, etc. Il peut *par ailleurs* s'en souvenir, mais la seule information strictement nécessaire est que la billetterie est dans la gare.¹ En sorte qu'il peut oublier tout le reste, ou ne l'avoir jamais su, si la reconnaissance d'une billetterie bancaire est une mécanique inconsciente.

L'agnosie commune occulte ce qui différencie un objet d'une catégorie de sens commun.

Dans la même ville étrangère, sur le coup de 13 heures, il est temps de manger, un sujet informe ses amis que la nuit dernière, ils sont passés pas très loin d'ici, devant la terrasse d'un restaurant, ou d'un bar, curieux et sympathique, sur une sorte de placette arborée, qui serait charmante au soleil. C'est une variante de la compétence commune : il a perçu, conçu et mémorisé un restaurant sur une place. À ceci près, d'abord, que pratiquement rien n'existait à cette heure-là : la terrasse était repliée ; les arbres étaient des masses que le soleil n'éclairait pas. À ceci près, ensuite, que le souvenir inclut des jugements élaborés, permettant de conclure à une curiosité, une sympathie ou à un charme. À ceci près, enfin, que les objets désignés – *un café ou un bar, une sorte de placette* – n'entrent pas bien dans les catégories établies du sens commun.

Agnosie radicale

On ne peut pas croire que le sujet aurait une mémoire eidétique de tous les lieux qu'il a visités la veille.² On ne peut pas croire non plus qu'il savait où ils seraient le lendemain.³ Il faut en conclure qu'une délibération a eu lieu la veille, et qu'elle a été en partie mémorisée « au cas où... », sans affecter un contenu précis aux points de suspensions.⁴

¹ Si tant est qu'on sait aussi où est la gare.

² La mémoire eidétique, ou absolue, est très controversée. Elle n'est constatée que chez de très rares sujets, dans des domaines spécifiques, et pourrait être seulement une capacité à organiser certains types d'informations. Quoi qu'il en soit la mémoire absolue d'une journée entière n'a jamais été constatée.

³ Un visiteur malicieux peut, consciemment ou inconsciemment, conduire un groupe là où il voulait qu'il soit – comme Freud et son frère devant la Lloyd. Mais il faudrait être bien malicieux pour prétendre que c'est toujours le cas.

⁴ Par ailleurs, cette délibération préalable a pu être complétée le lendemain.

La délibération préalable est pleine d'anticipations – *le lieu est au soleil, la terrasse est ouverte* – concernant des objets et des finalités assez mal caractérisés – *pour un déjeuner entre amis, pour un rosé dans l'après-midi, pour un café au petit matin, seul, ou au côté d'une belle inconnue...* Le sujet a-t-il même pensé à cette inconnue ? N'eut-il pas plutôt, dans le bref moment où il a perçu l'endroit, seulement conçu des points de suspensions ?

Cette délibération est pleine d'inattention, de rêverie et d'indifférence : brève inattention au débat qui, la veille, animait le groupe en passant par là ; brève rêverie qui fait juger d'une sympathie, d'un charme et d'un soleil dans la nuit ; brève indifférence aux fins et aux plaisirs. Le sujet ne savait pas qu'il repasserait par là. Il n'avait ni faim, ni soif de culture. Il ne s'est pas arrêté en extase. Il n'a pas interrompu la marche du groupe. Il n'a pas voulu faire partager des plaisirs que lui-même n'a pas ressentis, mais seulement conçus, au titre d'une éventualité : « si moi ou un autre étions là en d'autres circonstances, nous aurions certains plaisirs difficiles à définir. »

L'information nécessaire pour convoquer un tel souvenir est considérable : des catégories plus larges que celle du sens commun ; un grand nombre de détails plus précis que le sens commun. Au titre des catégories, une sorte de placette serait un « espace public », un restaurant ou un bar serait un « service de restauration sur place ». Chaque objet doit être situé dans des catégories plus abstraites que celle du sens commun. Mais dans cet état-là, le souvenir est encore inutilisable, eu égard au grand nombre d'éventualités où il pourrait être convoqué, de façon appropriée ou inappropriée.

Dans le moment où il convoque le souvenir, le sujet doit pouvoir, et peut effectivement, répondre au scepticisme de ses amis : « une placette dans cette rue, tu es sûr ? » Il en est (presque) sûr, parce qu'il peut convoquer les détails qui permettent d'établir l'appropriation du lieu à l'attente du moment : la devanture vieillotte, mais repeinte ; les sièges Thonet enchaînés sur le côté ; le crénelé des toitures, qui creusent la rue en placette ; la fontaine en pierres calcaires ; les larges feuilles dentelées des arbres, platanes ou érables ; etc.

Les mêmes informations ont été utilisées la veille, pour conclure au charme et aux autres qualités de l'endroit. Ni plus ni moins d'informations que celles qui sont nécessaires pour reconnaître une billetterie bancaire dans une gare...

Mais s'agissant de la billetterie, dès lors que l'algorithme est efficace, dès lors que la conclusion est certaine, presque toutes les informations précédentes peuvent être oubliées ; un théorème étant démontré, on a seulement à se souvenir que c'est un théorème ; *la billetterie est dans la gare*. Ici, au contraire, l'indétermination des catégories générales où l'objet est placé nécessite, pour vérifier qu'il est approprié à une circonstance nouvelle, un retour sur investissement intellectuel, une vérification par le menu des délibérations antérieures.¹

On n'a pas à préjuger de la forme psychologique du souvenir, mais seulement à considérer ce qu'il contient nécessairement :

- en-deçà du sens commun, un luxe de détails, au plus près de la réalité sensible ;
- au-delà du sens commun, l'entrecroisement de catégories très générales et abstraites ;
et presque rien du sens commun, qui fait reconnaître une billetterie, une place, une rue ou un restaurant.

L'agnosie radicale occulte ce qui ferait entrer un objet dans une catégorie de sens commun.

Le sujet qui a cette capacité peut être, rarement, sain ou fou, mais plus souvent bizarre. Rarement, un sujet sain peut sans délai basculer de la reconnaissance de sens commun à l'agnosie radicale. Rarement, un fou éprouve de réelles difficultés à revenir au sens commun. Plus souvent, le passage d'une modalité à l'autre nécessite un délai, et un effort perçu par un sujet bizarre.

L'agnosie désirable s'apparente à l'agnosie parfaite d'un sujet théorique qui, par une déficience dans la reconnaissance des formes, ne parviendrait à la connaissance de sens commun que lentement, au terme d'une délibération consciente, incluant toutes les inférences nécessaires à qui que ce soit, pour reconnaître quoi que ce soit. Le sujet ne reconnaîtrait pas une terrasse repliée sans l'avoir assimilée d'abord à plusieurs objets différents, sans les avoir écartés les uns après les autres, sans l'avoir décomposée en éléments (de plusieurs façons possibles) mentalement dépliés sous une masse verdâtre qui pourrait être un arbre, plus vraisemblablement qu'une grosse sucette à l'anis ou qu'un panneau de signalisation étranger. Le sujet n'aurait ni plus ni moins d'imagination qu'un autre, *qui délibère de la même façon*, par essais et par erreurs, par encerclement de l'hypothèse la moins improbable, mais si vite que ça ne compte pas.

Agnosie parfaite

¹ Dans le moment où l'objet est convoqué, certains détails peuvent être reconstruits : le sujet a vu les feuilles dentelées ; il a conclu à un platane ou un érable ; il peut oublier les feuilles, et les reconstruire après coup, s'il se souvient de ces deux arbres, dont les feuilles sont ainsi faites. Mais dans la plupart des cas, un très grand nombre de détails atypiques, eux mêmes définis aux croisements de plusieurs catégories, doivent être mémorisés.

Par son extrême lenteur, le sujet théorique serait conscient de ses calculs statistiques. Il aurait non seulement rencontré et écarté de nombreuses erreurs, il aurait également exploré un grand nombre de relations vraies ou vraisemblables, mais inhabituelles. Ne sachant pas reconnaître a priori une rue ou une place, il aurait pu établir que le renforcement de l'une pouvait s'apparenter à l'autre. Ne sachant pas distinguer a priori plusieurs immeubles mitoyens, ni plusieurs étages, ni plusieurs fenêtres, il aurait dû, pour y parvenir, passer au crible des centaines ou des millions de similitudes et de différences. Et ainsi de suite, chaque objet identifié apparaissant comme une conquête miraculeuse.

Au terme de sa longue délibération consciente, le sujet se souviendrait de ses réflexions, en particulier de celles où les objets sont encore mal formés, pleins d'incertitudes et d'éventualités. Il serait si fier du bon résultat auquel il est parvenu qu'il voudrait (et pourrait, par quelque contraction du temps) rendre compte de toutes les étapes de sa prouesse.

Ce malade serait cet *idiot utile* qu'on veut avoir avec soi en voyage, pour dénicher les « bons coins », ou en projet, pour explorer les voies qui ont été écartées trop vite.

L'idiot utile entretiendrait des rapports difficiles avec les esthètes, qui pratiquent seulement une forme bénigne de l'agnosie. Devant la *Trahison des images*, un compagnon de voyage pourrait vouloir lui expliquer gravement que, malgré les apparences, « ceci n'est pas une pipe ». L'idiot utile répondrait : « c'est évident. Dès la première demi-heure j'ai su que c'était un tableau. Mais j'ai mis deux jours à comprendre ce qu'il représentait. Et je peux vous assurer qu'il représente une pipe. Je vais vous dire comment je suis parvenu à cette conclusion, à commencer par... » Il serait assez indifférent à l'objet d'art moderne, et comprendrait mal ce qui le distingue de n'importe quel objet, dont la reconnaissance serait tout aussi problématique et plaisante. Et même : l'objet d'art, en s'affichant comme une énigme, lui apparaîtrait comme une forme triviale de l'objet quelconque, plus parfaitement mystérieux.

Malheureusement, un tel sujet n'existe pas, ou s'il existe, est trop fou pour rendre compte de son expérience. On ne peut observer, chez les esthètes et les artistes réels, que les formes atténuées de sa sainte bêtise. L'architecte est encore plus mal loti ; engageant des travaux considérables, parlant sérieusement à des hommes sérieux, il doit constamment dissimuler sa bêtise.

L'agnosie radicale, qui permet de prolonger le plaisir du projet dans l'ouvrage, est une stratégie couteuse, qu'un sujet voudrait pouvoir éviter, qu'il éviterait effectivement, s'il pouvait compter sur son ignorance réelle de l'ouvrage.

Malheureusement en architecture, l'ouvrage est très souvent ce qu'il est, tout ce qu'il est et seulement ce qu'il est. Il est fermé à toute autre possibilité. C'est vrai pour tout, mais l'art commun a contourné l'obstacle de deux façons différentes, l'une et l'autre peu recommandables en architecture : l'ouvrage a un sens ; l'ouvrage défie le sens.

Il est bien entendu que dans la plupart des cas, un objet n'est pas mystérieux en soi, sans sujet qui cherche à le connaître, ou sans langage permettant cette connaissance.¹ Et comme le sujet n'a d'intérêt (dans cette affaire) que comme porteur du langage, ou bien il n'y a pas de mystère, ou bien il y a un langage ; et le langage lui-même est sans mystère en soi.

L'ouvrage a un sens. Dès lors qu'un ouvrage représente quelque chose, dès lors qu'il inclut un langage, il existe mille techniques pour que la chose désignée par l'ouvrage soit ambiguë, plurielle, pleine de possibilités. Même au sein d'un langage strictement formalisé, il est facile de construire des paradoxes. Au sein d'une langue vulgaire, comme le roman ou la peinture, il est presque impossible d'éviter le paradoxe et l'indétermination. À plus forte raison, le projet, qui signifie un ouvrage, signifie tous les ouvrages compatibles avec son descriptif disloqué.

Malheureusement, l'ouvrage d'architecture n'a pas de sens, ou si peu que pas. C'est ce qui sera montré d'abord.

L'ouvrage défie le sens. Dès lors qu'un ouvrage n'entre pas dans les catégories bien établies du sens commun, dès lors que ce qui le différencie d'une catégorie n'est pas clairement descriptible, il échappe au discours, qui ne le rattrape qu'au titre d'un *je-ne-sais-quoi* dont on ne sait *presque rien*.

Malheureusement, l'ouvrage d'architecture ne défie pas le sens, ou si peu que pas. C'est ce qui sera montré ensuite.

Alors l'auteur, pour prolonger le plaisir du projet dans l'ouvrage, n'a réellement plus d'autre recours que de méconnaître l'ouvrage, par une agnosie radicale.

¹ « dans la plupart des cas » parce que pour être plus généralement établie, cette petite phrase nécessiterait de trop longs développements. Pratiquement, un corps macroscopique est bien ce qu'il est, quand même un sujet ne sait pas ce qu'il est, ni complètement ce qu'il a été, et encore moins ce qu'il sera ; l'indétermination est pratiquement affaire de connaissance, de discours et de langage. Théoriquement, c'est plus délicat. On ne peut pas exclure absolument que l'avenir de l'objet soit indéterminé en soi, ni qu'une rétroaction temporelle puisse en modifier le passé, ni qu'il existe plusieurs mondes possibles. On ne peut pas exclure qu'un éventuel scrutateur omniscient ne puisse tout savoir d'un objet dans tous les mondes possibles qu'au dernier instant de la dernière fin des temps dans le dernier monde possible. Vaste débat ! On s'en tient ici au cas pratique le plus fréquent : si un corps macroscopique semble indéterminé, c'est que le sujet qui l'observe est incapable de le connaître.

L'ouvrage n'a pas de sens.

Paul à Veyne a montré, dans l'affaire de la colonne Trajane, à quel point un langage pourtant explicite, celui des rouleaux sculptés, avait moins de signification que de présence.

À plus forte raison l'architecture, qui n'est que très occasionnellement figurative, ne dit strictement rien. Victor Hugo pense qu'avant l'imprimerie, l'architecture parlait ; pourquoi pas ? Mais il constate à regret que l'imprimerie a phagocyté l'architecture ; « Le livre va tuer l'édifice »¹. L'architecture actuelle ne parle plus au sujet, autrement que par un pathétique *ramener à soi* : *pour moi* l'architecture est l'expression de (l'amour, la vie, la mort, etc.)... La controverse sur l'expressivité de l'architecture peut être heureusement contournée en quittant les principes pour les techniques : quand même l'architecture raconterait une histoire, elle le fait si mal qu'elle ne peut se mesurer ni à la poésie, ni au dessin.

- *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*
- *Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*
- *Tes amis ?*
- *Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*
- *Ta patrie ?*
- *J'ignore sous quelle latitude elle est située.*
- *La beauté ?*
- *Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*
- *L'or ?*
- *Je le hais comme vous haissez Dieu.*
- *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
- *J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! »²*

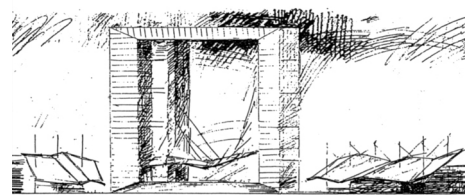
Les nuages de Baudelaire, qui parle, nous parlent efficacement de l'indétermination des hommes et des choses.

Un dessin y parvient aussi bien.

¹ Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*.

² Charles Baudelaire, « l'Étranger », *Le Spleen de Paris*.

En avril 1983, un prestigieux comité d'experts, présidé par Robert Lion, examine des projets anonymes, produits en réponse à un concours international pour la Tête Défense, les bâtiments qui prolongeront l'axe historique de Paris qui part du musée du Louvre, qui passe par l'obélisque de la place de la Concorde, les Champs-Élysées et l'arc de triomphe. 484 projets ! Un kilomètre de long de dessins d'architectures, tous plus soignés les uns que les autres ! Pourtant, le jury tombe en arrêt devant une esquisse qui semble hâtivement tracée, parmi toutes les autres.

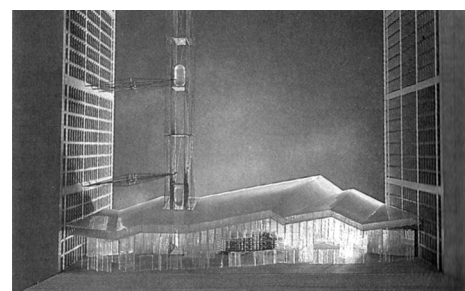


Spreckelsen, esquisse du concours.

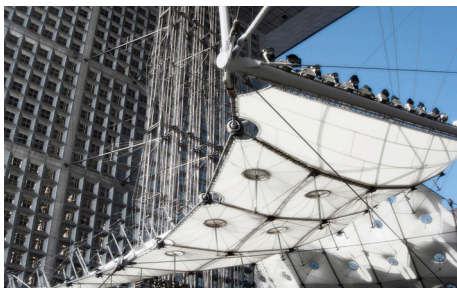
C'est un cube immense, creux, qui laisse passer, entre ses jambes, des « nuages », des nappes de verres plissées, brisées, cristallisées, suspendues à des haubans incertains. Le projet est choisi. Le nom du lauréat est révélé ; c'est un certain Johan Otto von Spreckelsen, âgé de 54 ans, directeur du département d'architecture de l'Académie Royale des Arts de Copenhague, très honorablement connu dans son pays, ainsi que par de rares experts en dehors du Danemark. Son heureuse fortune, qu'il apprend d'un délégué français venu tout spécialement en bateau, sur l'île privée où il passait ses vacances, sans téléphone, se termine assez tragiquement : fâché par les transformations de ses nuages, ou terrorisé par l'ampleur des travaux, il renonce au projet en juillet 1986 ; il meurt en mars 1987.

Froidement, le choix d'un projet aussi improbable s'explique par le cube ; un prisme pur, comme les autres « projets présidentiels » de François Mitterrand. Mais ce qui distingue ce cube là, outre son percement, c'est le contraste avec l'indétermination des nuages de verre, c'est l'inachèvement du dessin, qui permet à chaque juré d'y voir midi à sa porte. Le projet n'est pas choisi malgré l'indétermination des nuages projetés ; Il l'est à cause d'elle. Tous espèrent des nuages construits, qui paraîtraient aussi indéterminés que dans le projet.

Ça n'arrivera pas¹. Très vite, les pompiers, en charge de vérifier la sécurité des ouvrages, imposent, pour une couverture en verre, un haubanage résistant au feu, qui perd la finesse espérée. Spreckelsen renonce aux haubans et étudie une structure conventionnelle, posée au sol, que presque tous les experts s'accordent à trouver encombrante. Quelques mois avant de renoncer à sa mission, l'architecte, déjà associé à Paul Andreu, s'oriente vers une solution en toiles tendues.



¹ Les informations factuelles sur les nuages sont extraites de François Chaslin et Bruno Suner, « La grande arche de la Défense », in *Architecture d'Aujourd'hui* N°265, Octobre 1998, P.196-211.



L'ingénieur Peter Rice est sollicité pour étudier la structure. Ce n'est pas un simple technicien, mais un auteur. Il est réticent à l'emploi de la seule toile tendue, qui « lui semble dépourvue de poésie, stérile, exclusive en un sens »¹ Il va associer à la toile une résille métallique, qui lui confère une « épaisseur structurelle » au-dessus des toiles assez largement percées. De loin, c'est une forme unitaire ; de près, elle paraît un peu plus fragmentée.

François Chaslin rend un hommage embarrassé au travail de Paul Andreu et Peter Rice : les nombreux trous qui percent la toile « nuisent à l'idée même de nébulosité, au caractère de grand dais qu'on eut aimé plus évanescent. Oui, ils captent le regard et font qu'on ne sait quoi d'anecdotique vient troubler le plaisir contemplatif et ambigu qu'il pouvait y avoir dans cette belle percée, que quelque chose de trop ouvragé vient s'interposer dans la candeur et l'aisance distinguée du reste. Mais »²... Les bonnes raisons du « mais » importent moins, ici, que l'objection. Cet « on ne sait quoi d'anecdotique », « de trop ouvragé », désigne, plus généralement qu'une conception particulière, la nécessaire particularité des corps physique macroscopiques rigides, qui ont nécessairement un très grand nombre de propriétés particulières.

La question n'est pas de savoir si les nuages de Peter Rice sont fidèles aux intentions de Spreckelsen ; ils ne le sont pas. La question n'est pas non plus de savoir s'ils sont fidèles au dessin de l'architecte ; ils le sont forcément ; eu égard aux traits rares et incertains du concours, n'importe quelle forme un peu mouvementée, construite en n'importe quels matériaux, pourrait ressembler au dessin. La question n'est même pas de savoir si c'est beau ; ça fait de l'effet. La question centrale est de savoir si les nuages construits ressemblent au projet, c'est-à-dire à toutes les formes possibles que suggèrent le dessin ; ils ne le peuvent pas. Des corps physiques macroscopiques, rigides, assemblés, boulonnés, peuvent très difficilement ressembler aux nuages de Baudelaire et de Spreckelsen.

Même à supposer une architecture parlante – elle signifie un nuage – le signifiant est toujours trop présent pour s'effacer derrière le signifié. Il suffit d'imaginer « Nuage » écrit en lettres de 100 mètres de haut. Ça n'irait pas, pour la même raison : la typographie ne disparaîtrait pas derrière le message. Au moins là, « nuage » dirait nuage ; ce qui n'est pas le cas de l'architecture de Peter Rice, ni d'aucune autre.

¹ Bruno Suner, *opus cité*, p.199.

² François Chaslin, *Ibidem*, p.196.

Paul Veyne a l'indulgence de concéder à l'architecture un murmure, une petite musique, un message fugitif. Va pour le murmure ! À Venise, le clapotis de la ville des pas est constant, même pendant les orgasmes et les diarrhées de Ralph Rumney. Et probablement le murmure était entendu par les vauriens qui effrayaient le jeune Ruskin ; ils s'en défendaient comme ils pouvaient ; ils comprenaient mieux le tip tap de l'architecture que le petit anglais, qui croyait entendre les anges.

Au titre de l'agnosie, on peut légitimement trouver de grands mystères aux murmures, en sorte que n'importe quelle architecture murmurante peut provoquer n'importe quelle rêverie. Comme n'importe quoi d'autre. Il serait très abusif d'attribuer ces rêveries au « message » de l'architecture. Alors que très légitimement les messages d'une langue élaborée, comme la poésie ou la peinture, peuvent être aussi kaléidoscopiques qu'un projet.

Qui voudrait d'une langue architecturale, s'il dispose déjà de la poésie ? Peut-être ce savant que Gulliver a rencontré à l'Académie des Balnibarbes : il « proposait une manière d'abolir tous les mots, en sorte qu'on raisonnerait sans parler [...]. L'expédient qu'il trouvait était de porter sur soi toutes les choses dont on voudrait s'entretenir. [...] Plusieurs esprits supérieurs de cette académie ne laissaient pas néanmoins de se conformer à cette manière d'exprimer les choses par les choses mêmes. »¹

Eu égard à l'omniprésence des signifiants supposés, à la trivialité des signifiés possibles, à la rareté des conventions partagées qui lient les signifiants et les signifiés, l'architecture ne peut plus être, ni un discours, ni un langage élaboré. Au mieux, les choses de l'architecture disent de toutes petites choses sur elle-même : « je suis un bâtiment » ; « je suis grand » ; « je suis une école » ; « je suis la ville des pas » ; etc.

L'ouvrage ne défie pas le sens.

Dès lors que l'architecture ne parle plus, ou si peu que pas, une autre manière d'éviter l'agnosie serait de considérer un ouvrage qui défie le sens, qui se dérobe au langage descriptif commun.

Souvent, ce qui est dit de l'architecture est confondu avec ce que l'architecture dirait. Pendant les jeux olympiques de Pékin, plusieurs fois par jour, des journalistes sportifs annonçaient un perpétuel « retour au nid d'oiseaux ». C'est ainsi qu'on désigne le stade conçu par Herzog et De Meuron. Le « nid d'oiseaux » est une métaphore qui désigne le stade. Mais est-ce que le stade de Pékin désigne un nid d'oiseau ? Est-ce qu'il représente un nid ? Et si tel est le cas, dans quelle trame de significations croisées ? Dans quel mythe ?



Herzog et De Meuron, *stade de Pékin*, 2008.

¹ Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver*, 1721, <http://www.gutenberg.org/ebooks/17640>.

Dans la culture chinoise, un nid d'oiseau est un porte-bonheur et un symbole de prospérité.¹ Il n'eut pas été équivalent de désigner le stade autrement : « et nous voilà de retour à la casquette anglaise pour l'épreuve reine du 100 mètres » ; ou au « globule rouge », puisque le stade leur ressemble aussi. Mais la trouvaille du « nid » tient plus au génie publicitaire qu'à celui de l'architecture.

Ce qui est proprement architectural, c'est d'avoir produit un objet qui se dérobe en partie au discours à *son propos* : il ressemble à ce qu'il est, un stade, mais il ressemble aussi à un nid, à une casquette, à un globule, à une cage, à un chaudron renversé... Au titre de l'agnosie radicale, l'idiot utile aurait exploré toutes ces solutions avant de conclure à un stade. Un esthète d'une plus plate bêtise peut dire que « ça me parle quelque part ». Mais en toute rigueur, ce n'est pas le stade qui lui parle. C'est lui qui parle du stade de Pékin.



Robert Fludd, *Et sic in infinitum*, 1617.

Il n'est pas très difficile de produire des objets qui défient le sens, qui se dérobent à une description commune. Les artistes ne s'en privent pas. Soulage produit des noirs qui échappent au sens du mot « noir ». L'idiot utile trouve l'exercice un peu grossier, puisque n'importe quel noir qu'il contemple, et qu'il ne reconnaît qu'après des heures et des heures de délibération, est aussi varié qu'un outre-noir de Soulage ; le peintre lui apparaît moins comme un artiste que comme un pédagogue, qui patiemment explique le noir aux pauvres gens. Mais enfin ça marche auprès des pauvres gens, et les artistes/pédagogues font et refont la démonstration d'un théorème évident : entre les mots et les choses, ça ne colle pas.

L'exercice est plus délicat en architecture. Un ouvrage doit peu ou prou respecter le programme académique – celui qui fut attribué ici à un Imhotep de série B – qui vise à construire des objets connaissables, des ouvrages strictement adaptés aux moyens cognitifs d'un homme sans appareil.² À juste titre, un public raisonnable est attaché au programme académique, et à l'ataraxie qui en découle : il veut retrouver son chemin dans une ville inconnue ; il veut savoir où est l'entrée d'un bâtiment ; il veut plus généralement connaître les choses, les identifier, les dénombrer, les dimensionner et les positionner sans trop d'ambiguïté. C'est vrai des pauvres gens. C'est vrai aussi des esthètes et des artistes, quand ils vaquent à leurs occupations quotidiennes, quand ils veulent retrouver une billetterie dans un gare ou un tire-bouchon dans un tiroir.

¹ Ni plus ni moins qu'en France, la « république » est une valeur. Mais est-ce que la « place de la République » représente la république ?

² Conférer chapitre 5, « la désillusion ».

Un artiste qui vise un public restreint, disposé un bref moment à ne plus rien comprendre à rien, peut exploiter toutes les techniques de l'illusion. Mais un architecte, qui vise un public plus large et plus durable, doit ruser un tant soit peu pour associer deux programmes radicalement opposés : produire un ouvrage connaissable, au titre de l'ataraxie, et inconnaissable, au titre de l'esthétique du projet. L'illusion ne peut y être qu'en sous-main de la désillusion, comme un trouble discret. Quatre procédés sont présentés : l'interdit ornemental ; le basculement descriptif ; la concurrence des systèmes ; la neutralisation des contenants.

L'interdit ornemental

L'interdit ornemental est la grande trouvaille du XX^e siècle. C'est une technique de projet directement transférée dans l'ouvrage. Dans le projet et dans la construction d'un mythe, dans la culture du projet, il suffit d'omettre les détails, de laver les bâtiments par une éruption volcanique (Jeanneret), de retirer la carrosserie pour faire voir le châssis (Le Corbusier), de dépouiller les maisons de leur ornementation (Loos). C'est une technique incompréhensible pour Vitruve, qui limitait l'architecture à la résille décorative, mais parfaitement acceptable pour Alberti, qui associait les masses et les décors dans l'architecture ; c'est presque ce qu'il recommande en ce qui concerne les maquettes.¹

Pour Vitruve et Alberti, le dénuement de l'architecture est inacceptable dans l'ouvrage. Ce qui est toujours présenté par les modernes comme une évidence – enfin, la vérité architecturale sort du puits, dans sa parfaite nudité ! – est une démarche perverse, que les pornographes maîtrisent bien : une mise à nu n'est pas une mise au jour. Jeanneret le dit explicitement dans son éloge du lavement : « Qu'on prenne un jour la râpe, le rabot et l'éponge [...]. S'il reste quelque chose »... Quelque chose peut être inconnaissable.

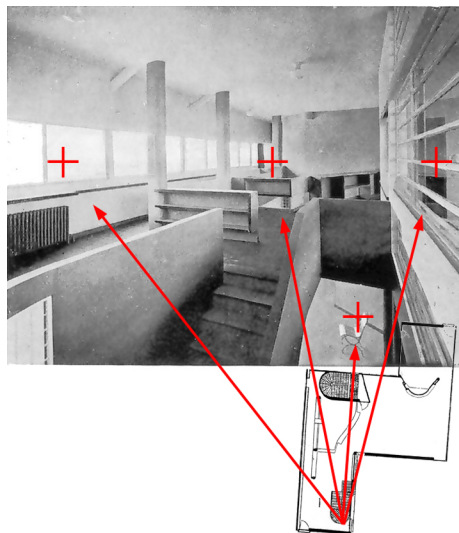
Adolf Loos, qui s'y entend en pornographie, ne dénude ni les jambes, ni la tête de l'immeuble de la Michaelerplatz, proprement décorées, mais seulement le ventre des étages courants. Ceux-là seuls sont bizarres : la largeur des trumeaux est presque la même que celle des fenêtres (mais plus petits) ; les fenêtres sont presque carrées (mais un peu plus hautes que larges) ; le mur nu est lui aussi carré (mais pas vraiment) ; le nombre d'étage est presque celui des travées (mais un de moins). L'ensemble dénudé déroge visiblement à tout ce qui, dans le programme académique, clarifie les rapports quantitatifs et dimensionnels.



Adolf Loos, Goldman & Salatsch
Michaelerplatz Vienne Autriche 1909
1911

¹ « Presque », parce qu'à aucun moment il ne milite pour une maquette sans décors. Il souhaite surtout une maquette sans l'artifice de la peinture. On doit supposer que les décors y sont encore, sous une forme épurée.

Alors que le haut et le bas sont décorés, et conformes aux canons classiques, les étages courants sont « laids » pour les uns, ou pour les autres d'une inquiétante étrangeté, difficiles à connaître, difficiles à caractériser par des proportions dénuées d'ambiguïtés. Au contraire de Jeanneret, qui envisage le dénuement comme un casting des plus belles architectures, Loos déroge par deux fois : il dénude un *je-ne-sais-quoi* de canaille.



Le Corbusier, Villa Stein, 1927.

Le Corbusier eut une autre façon de tout montrer sans rien faire comprendre, dans ses *promenades architecturales concentrées*¹, qu'il a vues à Pompéi et qu'il a construites, entre autres, à la villa Stein. En certains endroits, « vous êtes entré chez un Romain », aucun ornement ne vous invite à avancer pour mieux voir, et dans un premier temps, à travers les diaphragmes transparents, vous croyez tout savoir de tous les parcours qui s'offrent à vous, jambes écartées, à gauche et à droite d'un cheminement entravé dans l'axe. Vous êtes en arrêt. Mais tout de même il va falloir contourner cet escalier ridiculement nu, et dans de toutes autres perspectives, rien, aucun ornement singulier, ne vous assurera que cette porte, ou ce poteau, fussent ceux que vous aviez vus tout à l'heure. Sauf par une délibération problématique : « mais si, regarde, de la porte on voit la rambarde ; c'est bien la porte qu'on voyait du rebord de l'escalier ».

La nudité ne provoque pas, en soi, un trouble cognitif. Mais dans ce qu'elle pouvait avoir d'un peu scandaleux au début du XX^e siècle, elle mettait en exergue tous les troubles provoqués par ailleurs, en privant le spectateur des mots convenus qui décrivaient l'architecture, en le forçant à caractériser chaque *je-ne-sais-quoi* au titre d'un *vous-savez-quoi* qui crève les yeux (et qui rend sourd).



Philippe Starck, Nani nani, Rikugo, 1991.

Malheureusement pour la pornographie, forme d'art infiniment plus mystérieuse que l'érotisme, son effet s'atténue à mesure que ses mots deviennent familiers : « poteau » au lieu de colonne ; « linteau » au lieu d'entablement ; « mur-rideau » ; « toit-terrasse » ; etc. En sorte que la nudité n'apparaît plus aujourd'hui que comme l'état normal d'une architecture bronzée.

De façon encore plus précaire que la nudité – qui fut un grand moment de l'architecture moderne – l'inconvenance d'une forme ne provoque qu'un trouble passager. Le premier *je-ne-sais-quoi* de Stark, *nani nani* en japonais, surprend d'autant moins que l'on peut désormais le définir, assez précisément, comme un « blob » en érection. La rareté des mots, et leur inconvenance, ne garantissent jamais un trouble cognitif durable. Il faut, pour y parvenir, miner une procédure cognitive un tant soit peu universelle.

¹ Conférer chapitre 6, « La désillusion de Jeanneret ».

C'est ce que fait Loos en adoptant des proportions qui ne sont pas seulement inhabituelles, mais qui plus profondément se dérobent aux approches comparatives : « plus petit » ; « plus grand » ; « égal ». Les proportions dénudées de la Michaelerplatz (et seulement celles qui sont dénudées) sont presque égales ou presque différentes. C'est ce que fait Le Corbusier dans les *promenades architecturales concentrées*, à mi-chemin entre le prévisible et le suspense : tout est presque montré, et presque caché. Loos utilisera encore plus systématiquement le Raumplan, qui vise moins à concevoir en trois dimensions (tous les architectes le font) qu'à créer des emboitements complexes qui ne peuvent pas être ramenés à un petit nombre de rabattements en plans et d'extrusions en élévations. Chaque pièce est familière, mais leur emboîtement est un casse-tête, même pour un architecte, à plus forte raison pour un habitant. Il se déplace sans difficulté de pièce en pièce, par séquences, mais même après des mois ou des années, il n'a pas une représentation euclidienne fiable de l'ensemble. Le Corbusier utilisera plus généreusement toutes les techniques du trouble cognitif, soit qu'il les aura trouvées, soit qu'il les aura volées.

Ces premiers exemples, ainsi que les techniques déjà expérimentées par Michel-Ange, Le Bernin, Perrault et Schinkel, permettent de mettre en évidence la ruse nécessaire, pour concilier le programme académique – l'ouvrage est connaissable – et le programme moderne – l'ouvrage ne l'est pas. Entre l'auteur et le public, c'est donnant-donnant : la pièce est simple, mais vous n'en avez aucune vision unitaire (Michel-Ange) ; vous avez voulu croire une illusion, mais vous avez toujours su que c'était de la blague (Le Bernin) ; vous voyez un immeuble type, mais son image est brouillée (Perrault et Loos) ; vous voyez un objet familier, mais il est à distance de toute familiarité (Schinkel) ; vous croyez tout savoir, mais ce n'est pas vrai (Le Corbusier) ; votre maison est un parcours familier, mais vous n'en avez aucune vision d'ensemble (Loos) ; etc.

Ces procédés, en pointillés depuis la fin de la Renaissance, sont plus massivement utilisés par les modernes. Quand même Robert Venturi leur a fait le mauvais procès d'être univoques¹, ils sont toujours ambigus. Mais si discrètement que ça n'apparaît pas aux yeux de ceux qui veulent retrouver leur chemin.

Cela peut être montré encore et encore, auprès du plus simple et du plus académique des monstres sacrés, Mies van der Rohe, qui va inventer trois techniques fondamentales pour l'histoire de l'architecture moderne : le basculement descriptif des volumes ; la concurrence des systèmes ; la neutralisation des contenants.

¹ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*.

Le basculement descriptif des volumes

Vivant principalement dans le gaz et manipulant principalement des solides, l'homme qui n'a pas le pied marin peut se contenter d'une géométrie sommaire, qui distingue seulement le plein – les solides qu'il peut voir et toucher – et le vide – les gaz qui, par temps clair, ont seulement une odeur et une température.¹ La géométrie plein/vide est sommaire, mais commode, en particulier parce que l'enveloppe du plein est strictement la même que l'enveloppe du vide.² Décrire le plein ou le vide, c'est égal, l'information est la même, assortie d'un + ou d'un -. Pour décrire une enveloppe quelconque, pleine ou vide c'est égal, un homme assigne des mots aux formes élémentaires ou convenues, et des mots aux distances, assortis de prépositions directionnelles très approximatives. Le sujet peut seulement décrire des éléments, points, lignes, surfaces, volumes, et les positions relatives de ces éléments. Quand il le peut, il a intérêt à désigner un volume plutôt qu'une surface, une surface plutôt qu'un segment, un segment plutôt qu'un point, un seul cube plutôt que six faces, plutôt que douze segments, plutôt qu'une infinité de points.³ Pour décrire des volumes complexes qui ne portent pas de nom, le sujet peut unir, retrancher ou faire l'intersection des volumes désignés : un cylindre surmonté d'une hémisphère de même rayon ; un parallélépipède rectangle percé d'un cylindre, l'intersection d'une sphère et d'un cube ; etc. Le sujet économe n'ira pas décrire a priori le vide ou le plein, mais ira du nommable à l'innommable : dans une pièce il dira que c'est un cube (vide) avec des colonnes (plein) ; dehors il dira que c'est un cylindre (plein) percée de fenêtres (vides).

Le sujet économe peut utiliser indifféremment les mots de la géométrie savante, s'il les connaît, ou ceux de la langue commune. Peu importe : c'est la configuration du volume qui détermine l'ordre d'une description possible ; il ne part pas a priori du plein ou du vide, il va du nommable, plein ou vide, vers l'innommable. Un sujet réel n'y va pas autrement qu'un sujet théorique : « c'est une salle rectangulaire pas très grande, mais haute de plafond, presque entièrement occupée par un immense escalier ; les parois sont presque entièrement percées de fenêtres murées, entre des paires de colonnes qui sont dans des renforcements des murs ; c'est glaçant, austère... » ; avec un peu d'approximation, ce sont bien des opérations booléennes d'addition, de soustraction et d'intersection qui sont décrites, non pas du plein au vide, ou le contraire, mais du nommable à l'innommable.

¹ On devrait dire aussi du gaz : sans vent significatif, avec une composition chimique et une humidité habituelles, etc. Ces variables, si importantes pour le bien être, ne sont négligées qu'au titre de la description géométrique.

² Tout ce qui est dit d'une géométrie plein/vide vaut pour n'importe quelle géométrie binaire où ce qui n'est pas l'un est l'autre.

³ En théorie, il n'y a jamais moins d'éléments de dimension N que d'éléments de dimension N+1, et pour les polyèdres, toujours plus de points que de segments, que de surfaces, que de volumes.

Mais on peut imaginer des cas limites, où un sujet ne sait pas dire dans quel ordre il est plus avantageux de dire ou de penser une configuration géométrique.

Louis Kahn parle fort bien d'un de ces cas limites, de ce grand moment « quand les murs se séparèrent et qu'apparurent les colonnes. »¹ : « Au royaume du merveilleux, il y a l'émergence de la colonne. La colonne est née du mur. Le mur était bon pour l'homme. Par son épaisseur et sa force il protégeait l'homme de la destruction. Mais bientôt le désir de voir au-dehors poussa l'homme à faire un trou dans le mur et le mur en souffrit beaucoup et dit : « Que m'a fais-tu ? Je t'ai protégé ; j'ai fait que tu te sentes bien en sécurité et maintenant tu me fais un trou ! » Et l'homme dit : « Mais, je veux regarder dehors ! Je vois des choses merveilleuses et je veux regarder dehors. » Et le mur fut très triste. Plus tard, l'homme ne fit pas que tailler un trou dans le mur, il fit une ouverture distincte, encadrée de belle pierre, puis il mit un linteau au-dessus de l'ouverture. Et bientôt le mur se sentit très bien. L'ordre du mur construit amena l'ordre du mur construit avec une ouverture. Puis vint la colonne qui était une sorte d'ordre automatique, créant ce qui s'ouvrait et ce qui ne s'ouvrait pas. Un rythme d'ouvertures fut alors décidé par le mur lui-même qui n'était plus un mur, mais une série de colonnes et d'ouvertures. »²

On peut douter de la pertinence chronologique, dans l'histoire de l'architecture ou dans la fabrication d'un bâtiment ; on ne perce pas une fenêtre, on construit autour, et le mur ne veut rien du tout.

Mais si on considère une situation de projet, le lyrisme de Kahn est légitime, parce que le récit est vrai : on dessine quatre traits, c'est un mur ; on ajoute quatre traits dedans, c'est une fenêtre ; on peut répéter l'opération plusieurs fois, on aura plusieurs fenêtres, et entre les fenêtres il y aura des trumeaux, des pans de murs verticaux ; quand les trous sont très petits, on a tout intérêt à décrire un mur percé par des fenêtres, un plein dont on a retranché du vide ; mais quand les trous sont très grands, on a tout intérêt à décrire, dans le vide, des colonnes pleines régulièrement espacées ; si on fait varier les largeurs, dans un sens on a un mur plein qui, à force d'être percé, devient un vide strié par des colonnes, et dans l'autre un vide strié dont on élargit les stries jusqu'à en faire un mur.



Louis Kahn, *Bibliothèque de la Philips Exeter Academy*, 1965-1972.

¹ Louis Kahn, *Silence et Lumière*, p.35.

² *Ibidem*, p.61.

C'est une fonction linéaire¹ qui provoque nécessairement une catastrophe descriptive, telle qu'on va, en amont, parler d'un mur percé, et en aval, de colonnes alignées ; de la même façon que des lignes noires sur fond blanc peuvent devenir des lignes blanches sur fond noir. Il n'y a évidemment pas un moment précis où tous les sujets changeraient de modèle descriptif. Il y a plutôt une plage de trouble, où le sujet ne sait plus exactement dans quel ordre décrire, et donc se représenter un objet. Le sujet serait incapable de choisir, comme l'âne de Buridan qui, ayant également faim et soif, périt de faim et de soif, s'il est placé à égale distance d'une botte de foin et d'un seau d'eau. Très heureusement, les hommes (et les ânes) réels ont été conformés pour l'action avant d'être formé à la raison. Ils ne ressentiront qu'un léger trouble, d'avoir à considérer un mur percé ou des colonnes assemblées. Louis Kahn a construit ce dispositif à la bibliothèque de la Phillips Exeter Academy.

L'indétermination d'une façade reste limitée, en ce que le spectateur, pour la voir, doit rester hors champ ; et peu importe où il est à proximité de la façade, dès lors que mentalement il la redresse en deux dimensions. Le basculement descriptif est plus intéressant quand, en trois dimensions, il dépend de la position du sujet. Pour le montrer il faut d'abord étudier deux cas où le trouble n'advient pas : l'intérieur d'une pièce fermée et un extérieur uniforme.

Dans une pièce fermée, avec portes et fenêtres nettement circonscrites, un sujet réel va considérer une « pièce rectangulaire » et un « plafond plat », ce qui revient à dire, les murs étant réputés verticaux, un « parallélépipède rectangle », d'usage moins courant. Dans le détail il aura commencé par un rabattement orthographique, pratiquement sans délai – c'est un rectangle – et il en aura inféré le volume complet par extrusion. Et si c'est un « cube », mot d'usage courant, il dira un « cube ».

Si le sujet est dehors, sur une plaine assez vide, en découvrant de trois-quarts tel cube ou tel cylindre, il pourra commencer par n'importe quel jugement de valeur ou n'importe quelle émotion, mais pour ce qui concerne la description géométrique, il commencera par le cube ou le cylindre, auquel il ajoutera des pleins, ou auquel il retranchera des vides, dans l'ordre le plus évident, et très souvent le plus avantageux.

¹ Si on prend pour principe un mur de longueur constante, un nombre constant de fenêtres, des fenêtres égales entre elles, et des trumeaux égaux entre eux, c'est un système très simple, dont tous les états se ramènent à une seule variable, la largeur d'une fenêtre, telle que $(\text{nombre de fenêtres} \times \text{largeur de fenêtre}) + ((\text{nombre de fenêtres} + 1) \times \text{largeur de trumeau}) = \text{longueur du mur}$.

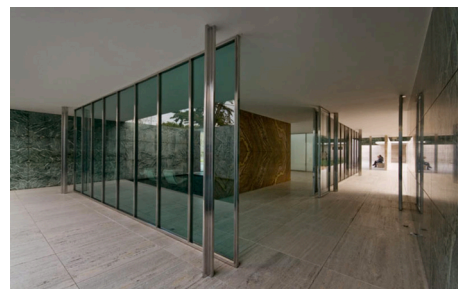
Mais si un sujet réel se promène dans le pavillon de Barcelone¹, il en va tout autrement. D'abord il peut refuser l'obstacle, seulement se représenter une « horreur moderne » ou un « chef d'œuvre de l'architecture ». S'il décide de passer outre, de se représenter ce qui est, il va très régulièrement hésiter entre une description qui part du plein, et une description qui part du vide ; ici, c'est bien une pièce vide ; mais là c'est seulement deux murs isolés ; à chaque mètre du déplacement, l'ordre change ; tel mur qui se présentait comme un plein nettement circonscrit, devient enveloppe d'un vide ; tel poteau qui semblait isolé devient partie prenante du mur ; tel toit s'interrompt quand les murs se referment ; et le contraire. Ce n'est évidemment pas un trouble de la matière ; les solides, les liquides et les gaz sont strictement positionnés et restent très sagement à leurs places respectives. C'est un trouble du sujet qui cherche à se représenter la matière, à la décrire avec un vocabulaire et une grammaire de sens commun, mais qui, en se déplaçant, doit constamment changer l'ordre descriptif et peut, à certains moments, adopter indifféremment plusieurs ordres descriptifs.

Le plan libre – c'est de lui dont il s'agit – est un mythe difficile à mettre en œuvre à plein, dans des circonstances normales. Tous les architectes du XX^e siècle vont peu ou prou en produire des fragments, qui contraignent le spectateur, à chaque fois que son attention est mobilisée, à de fréquents basculements descriptifs.

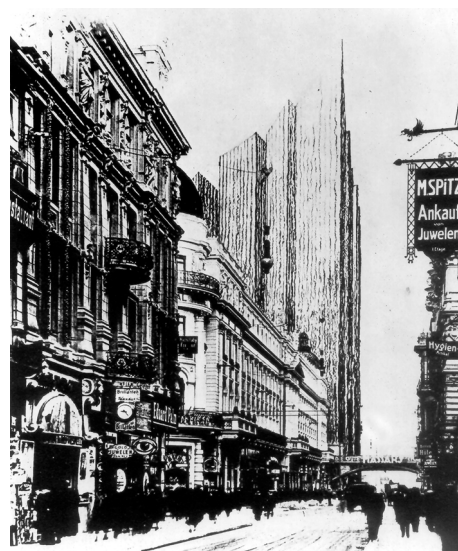
La concurrence des systèmes

Mais des contraintes techniques et fonctionnelles, qui entravent l'épanouissement du plan libre, vont conduire les architectes modernes à un trouble cognitif plus simple, et somme toute plus efficace : la concurrence des systèmes.

Les photomontages de Mies van der Rohe pour la tour de la Friedrichstrasse de Berlin on du apparaître, en leur temps, comme une entreprise de cannibalisme architectural : la ville moderne, signalée par une haute forme en verre, sans ornement, dévore la vieille ville surchargée... Plus techniquement, plus durablement, un même lieu associe deux systèmes contrastés, qu'un martien pourrait identifier, s'il avait des yeux et une aptitude à reconnaître les systèmes : saturation décorative de la ville ancienne et dénuement du verre ; horizontalité de la rue et verticalité de la tour ; fuyantes à droite dans la rue et à gauche pour la tour ; enveloppe d'un vide pour la rue et contour d'un plein pour la tour.



Mies van der Rohe,
Pavillon de Barcelone, 1929.
Copie Cirici, Ramos, Solà-Morales,
1986.



Mies van der Rohe, *Tour de la Friedrichstrasse à Berlin*, 1921-1922.

¹ Mies van der Rohe n'a jamais vu le pavillon homonyme, conçu et réalisé en 1986 par Cristian Cirici, Fernando Ramos et Ignasi de Solà-Morales, copie fidèle, mais pérenne, du bâtiment que Mies avait conçu et réalisé à peu près au même endroit pour l'exposition universelle de Barcelone en 1929. L'ouvrage qui nous reste permet de découvrir tout ce qu'il y a à voir de « l'espace architectural » ; il en est le tombeau.

Mais cette fois la différence entre deux systèmes descriptifs, du vide au plein, du plein au vide, n'est qu'un élément du dispositif, qui n'impose pas un basculement de la description : on peut avancer dans la rue, ou la prendre dans l'autre sens, c'est égal, la rue reste un vide, la tour reste un plein. On a seulement à constater que deux objets sont contrastés de plusieurs façons différentes, concourantes dans chaque objet, finalement concurrentes. Chez un sujet porté à se raconter des histoires, la concurrence prend une forme quasi narrative : ceci – la tour nue, verticale, fuyante d'un côté, pleine – peut tuer cela – la rue saturée, horizontale, fuyante à l'envers, vide ; ou le contraire.



Mies van der Rohe, *Tour de la Friedrichstrasse* à Berlin, 1921-1922.

L'histoire réelle est sensiblement différente. Très conscients de l'effet plastique qu'ils obtiennent, les architectes modernes ne vont pas détruire la ville ancienne. Ils vont la maintenir en coma prolongé. La plus haute expression du procédé peut être dans les plans de Le Corbusier pour Paris, que ce soient ceux de 1925, ceux de 1927 pour l'îlot 6, ou les schémas comparatifs des *Villes classées, villes pêle-mêle* de 1937. Le Corbusier apporte un très grand soin au dessin des déchirures de la ville ancienne, aux béances qui la séparent de la ville moderne, à ces lieux inqualifiables, qui ne seraient déterminés par aucune logique claire ; dans les dessins de Le Corbusier, les déchirures sont toujours plus intéressantes que les vides constitués, anciens ou modernes. La ville moderne n'avale pas la ville ancienne, elle la rumine plutôt, en sorte qu'un bâtiment moderne apparaît toujours comme un ouvrage en travaux, dans le chantier de démolition de la ville ancienne. On garde en mémoire la fascination de Le Corbusier pour la béance elle-même : « Aujourd'hui (1925) la démolition est opérée en partie. Une étendue impressionnante permet, avant qu'elle ne soit recouverte de bâtiments, de rêver... à bien des choses. »¹. Avant d'être un ennemi à abattre, la ville traditionnelle saturée et meurtrie apparaît comme le cadre idéal du projet moderne, comme le lieu de tous les possibles ; et l'architecture moderne, inachevée par son dénuement, n'est qu'une expression accessoire de ces possibilités. Le sujet ne sait pas dire, dans le chantier de démolition de la ville ancienne, si l'architecture moderne est la règle ou l'exception ; elle est l'une et l'autre.

La neutralisation des contenants

Après que la ville ancienne est entièrement détruite, ce qui arrive hélas, le contraste des systèmes doit être autrement produit. Il peut l'être par l'heureuse nouveauté d'un encombrement mobilier que les architectes modernes n'ont pas voulu, mais qu'ils ont contribué à provoquer. Dans une ville constituée d'objets déliés les uns des autres, il est commode, et souvent nécessaire, d'assurer chaque fonction particulière par un objet particulier.

¹ Le Corbusier, *Urbanisme*, p.247.

Depuis plus d'un siècle, la ville et l'architecture modernes sont saturées par ces objets spécialisés, par des bancs, par des barrières, par des potelets, par des terrains de jeux, des voitures, des enseignes, des panneaux, des plantations, par des tables et des chaises, des téléviseurs et des ordinateurs.

Leonardo Benevolo remarque, à propos des lieux publics, que ce dispositif est déjà en place à la fin du XIX^e siècle : « Haussmann cherche à donner une certaine solennité au nouvel environnement urbain en utilisant les instruments urbanistiques traditionnels [...]. Mais l'extension énorme des nouveaux espaces et le trafic qui les encombre, empêchent de les percevoir comme des perspectives architecturales : les différents espaces perdent leur individualité et se fondent les uns dans les autres ; les façades des maisons deviennent un arrière-plan générique, et le mobilier urbain que l'on distingue au premier plan – les réverbères, les bancs, les kiosques, les arbres – prend d'avantage d'importance ; le flux des piétons et des véhicules, qui change continuellement, transforme la ville en un spectacle toujours renouvelé. »¹

Reyner Banham tire du même dispositif une question intéressante à propos de la maison : « Si une maison contient tant de tuyaux, de gaines, de conduits, de fils, de lampes, de branchements, de four, d'éviers, de vide-ordures, de baffles, d'antennes, de canalisations, de freezers, de radiateurs – tant de services que l'ensemble de ces appareils pourrait tenir debout sans prendre appui sur elle – alors à quoi sert la maison ? »²

L'accumulation d'objets disjoints, qui assurent presque toutes les commodités et tous les agréments, ne posent pas de problème majeur aux spectateurs, qui vaquent à leurs occupations dans les hypermarchés, de rayons en têtes de gondoles, sans se soucier le moins du monde du contenant des choses qui les intéressent ; Le public supporterait très bien l'éventuelle disparition de l'architecture.

Les architectes modernes sont plus partagés. D'un côté ils craignent le chômage ; de l'autre, comme tout un chacun, ils apprécient le spectacle toujours renouvelé ; et enfin ils constatent qu'en de nombreuses circonstances, l'architecture ne disparaît pas, bien au contraire. Il suffirait de peu de chose, croient-ils, pour que l'arrière-plan générique dont ils ont la charge puisse avoir encore une présence (autrement ils seraient au chômage) discrète (autrement le spectacle serait gâché).

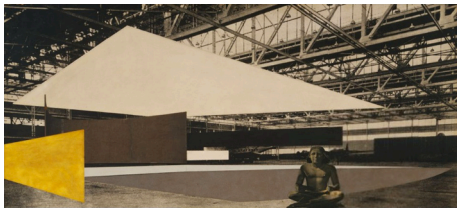
¹ Leonardo Benevolo, *Histoire de la Ville*, p.394.

² Reyner Banham, « A Home without a House », in *Le sens de la Ville*.



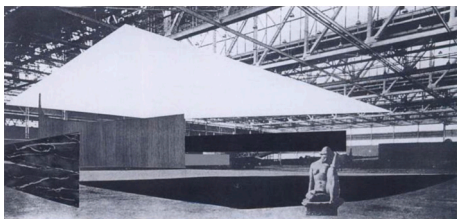
Albert Kahn, *Hangar à Baltimore*, 1937

En 1937, Albert Kahn, un des meilleurs architectes industriels américains, va réaliser à Baltimore la halle de montage de la société de construction aéronautique Martin. C'est une couverture de 100 mètres par 150 mètres, libre de tous poteaux intermédiaires qui sera publiée dans une revue spécialisée. On peut supposer que Mies van der Rohe, découvrant cette image après son arrivée aux États Unis en 1938, va considérer qu'un hangar qui peut contenir des avions peut également contenir n'importe quels lieux, déterminés par n'importe quels corps physiques de plus petites tailles que le hangar lui-même.



Mies van der Rohe, *Concert Hall*, 1942

Il utilisera la photo de ce hangar 4 ans plus tard, dans un photomontage pour son projet de Concert Hall. L'architecture moderne, celle du hangar, réintègre en son sein les déterminants réels d'un lieu, les objets de toutes natures devant lesquelles elle s'efface. Les déterminants réels d'un lieu, dans ce projet, sont encore un peu du plan libre qu'il inventait auparavant : quatre ou cinq parois teintées derrière un scribe assis.



Mais ce pourrait être tout autre chose que des parois glissantes, et tout autre chose qu'un égyptien. Dans une version de 1943, le scribe est remplacé par une grecque nue et les textures des murs sont modifiées. Plus généralement, n'importe quoi peut faire lieu à l'abri du toit, devenu générique et sans auteur. Albert Kahn, qui n'est pas n'importe qui, est devenue cette personne qui n'est l'auteur de rien, tandis que le visiteur a seulement à voir, en avant, des lieux spécifiques, sans rapport avec l'architecture réelle.



Mies van der Rohe, *Nouvelle galerie nationale de Berlin*, 1965.

L'architecture réelle est seulement cette toiture de hangar¹, ou n'importe quelle autre, celle de la Nouvelle galerie nationale de Berlin que Mies a réalisé en 1965, par exemple. Ni l'une ni l'autre de ces architectures ne détermine un lieu particulier, aussi fortement qu'un scribe assis, une égyptienne accroupie, ou que des vestiaires à Berlin. Le lieu proprement dit est qualifié par les objets contenus. En cet état de parfaite neutralité, le contenant n'importe pas beaucoup plus que la toiture noire en sous face de n'importe quel hypermarché ; ce qui est à voir est en bas.

Mais avec un peu de rigueur dans le dessin, le contenant ne disparaît pas tout à fait. En l'absence de parois opaques, ou trop loin des parois opaques pour qu'elles soient une référence, le contenant apparaît comme un système de coordonnées cartésiennes, orthonormé, mais sans point d'origine, ni différence significative entre les abscisses et les ordonnées.

¹ Albert Kahn, *Hangar des avions de Baltimore*, 1937.

Ces omissions placent le spectateur à cheval entre un mode de repérage subjectif – les choses sont devant, derrière, dessus, dessous, devant et derrière *moi* – et un mode de repérage objectif – les choses sont à bâbord ou à tribord, à l'avant ou l'arrière, en haut ou en bas d'un ouvrage. Superstudio a compris la leçon de Mies van der Rohe en 1972. Rem Koolhaas l'a expliquée en 1978.¹

On voit très généralement comment les architectes modernes, au gré des circonstances, utilisent des troubles cognitifs durables pour faire des ouvrages ambigus, partiellement indéterminés, comme peut l'être un projet. Mais ils sont constamment contrariés par l'obligation académique d'avoir à produire quand même un monde connaissable, à maintenir un tant soit peu ce qui permet à un sujet de caractériser des choses, de les retrouver, de s'orienter.

L'ouvrage est méconnaissable

Alors, pour prolonger le plaisir du projet dans l'ouvrage, le moyen le plus sûr n'est pas de produire un ouvrage ambigu, au regard du sens commun, mais de produire un discours ambigu, à usage interne, tels que seuls ceux qui l'utilisent, architectes et esthètes, ne comprennent plus rien à l'architecture construite. C'est ce qui est arrivé au XX^e siècle avec l'invention de « l'espace architectural ».

Il n'est pas si facile de produire un discours qui soit conjointement inapproprié et crédible. Il y faut quelques concessions au sens commun.

Au début du XX^e siècle, le mot « espace » apparaît en architecture, au sens le plus commun du terme, pour désigner des lieux sans nom particulier : « le mot espace est devenu d'un usage courant lorsque la description d'un bâtiment ne peut se satisfaire de la seule reconnaissance et identification de pièces fermées, "fermées par quatre murs" »² Plus tard associé à l'adjectif « architectural », il va progressivement intégrer tous les sens du mot « espace », comme étant une même chose, diffractée en de nombreuses occurrences. Et comme la théorie de l'espace architectural est elle-même diffractée – chacun à la sienne – il est assez difficile d'en traiter et pratiquement impossible d'avoir une conversation sensée à ce propos dans un groupe de plus de trois d'architectes.

Chaque architecte restreint un peu l'éventail des choses désignées par le mot. Mais ensemble ils associent toutes les choses désignées. C'est seulement cette forme collective de la théorie qui mérite d'être étudiée.



Superstudio,
A journey from A to B, 1972

¹ Rem Koolhaas, *New York Delire*.

² Jacques Lucan, Éditorial, *Matières* N°9, p.4.

Il ne s'agit pas seulement, pour les architectes polysémiques, de reconnaître la pluralité des choses différentes désignées par le mot « espace », ou à la manière d'un lexicographe, de considérer « l'ensemble des objets qui peuvent être désignés par un seul mot ». Il ne s'agit pas seulement de considérer, comme ce fut fait ici à propos du projet, un système *dans tous ses états*, étant bien entendu qu'un corps physique macroscopique ne peut pas être dans deux états au même instant. Pour les architectes polysémiques, l'espace est une seule chose, qui contient toutes les autres. On peut les croire ancrés à la Renaissance, quand les mots et les choses étaient plus étroitement intriqués qu'aujourd'hui. Mais les architectes polysémiques peuvent n'avoir aucune difficulté, en d'autres circonstances, à reconnaître l'arbitraire du signe ; ils savent, quand ils calculent, affecter par convention une certaine lettre à une certaine valeur ; pour la plupart d'entre eux, l'attachement profond d'un signifié à un signifiant, ou d'un signifié à tous ses signifiants, concerne seulement l'espace. Ce serait un objet spécial. Ce serait un « hyperchat de Schrödinger », qui non seulement peut être mort et vivant au même instant, mais qui peut avoir toutes sortes de propriétés concurrentes. C'est un hyperprojet.

Pour montrer son fonctionnement, un bref inventaire des choses est nécessaire. Historiquement, le mot « espace » est d'abord allé du particulier au général, d'un lieu déterminé à un contenant universel, et au-delà, à n'importe quel ensemble. Par esprit de système, les significations qui importent sont présentées du général au particulier, une signification étant toujours un sous-ensemble de la précédente ; ce qui est vrai pour une signification est vrai pour son sous-ensemble ; pas le contraire.

Ensemble Au sens large, « espace » désigne n'importe quel ensemble de n'importe quels objets ayant n'importe quelles relations entre eux, tout autant que cet ensemble inclut un sujet, ou est considéré par un sujet, dont les relations aux autres éléments varient sans déterminisme apparent ; on peut dire de lui que c'est un promeneur. Ainsi on parlera d'un « espace politique », si des politiciens changent de partis comme ils iraient d'un pays à l'autre, si des alliances sont renversées, si des programmes sont modifiés sans queue ni tête ; on parlera d'un « espace social », si certains individus peuvent y changer de statut et d'allégeances au petit bonheur. Aussi bien, le promeneur peut être un simple observateur, qui varie librement les plaisirs en considérant les choses les unes après les autres, sans ordre déterminé. Ainsi, il y a un « espace culturel », pour quelqu'un qui choisit les spectacles qu'il va voir au gré de ses envies, et un « espace balzacien », pour un lecteur qui picore la Condition Humaine.

Au sens mou, « espace » désigne n'importe quel analogon supposé d'un ensemble ; s'il y a un « espace réel », quel qu'il soit, on suppose qu'il y aurait aussi un « espace vécu », un « espace perçu », un « espace psychologique », un « espace symbolique », c'est-à-dire autant de représentations sensibles ou intellectuelles de l'ensemble considéré.

Représentation

Au sens classique, « espace » désigne ce que serait très généralement le contenant des corps physiques : on constate l'existence de ces corps ; on constate que certaines de leurs propriétés – angles et distances – sont régies par des règles constantes ; alors on suppose un objet abstrait, l'espace, qui contiendrait les corps physiques dans le strict respect de ces règles. À la surface de la terre, qui importe en pratique, cet espace est euclidien. En ce sens, le mot désigne un milieu tridimensionnel, infini, continu, homogène et isotrope ; c'est une fiction théorique pertinente, pour toutes sortes de mesures courantes.

Espace

Au sens dérivé, « espace » désigne un sous-ensemble de l'espace classique, une de ses parties, de forme et d'étendue précisément ou approximativement déterminées par des contours, qu'ils soient solides – sol, ravin, colline, mur, barrière, etc. – liquides – mer, rivière, cascade, etc. – gazeux – un brouillard qui noie la vallée – ou virtuel – une ligne droite entre deux bornes cadastrales, un cercle autour d'un lion prêt à bondir, etc. En ce sens, le mot « espace » désigne ce que n'importe quel mammifère terrestre reconnaît sans concept, son territoire réservé ou celui d'un autre.

Lieu

Au sens premier, « espace » désigne un sous ensemble du lieu, le volume d'air qu'il contient, assimilé par métaphore à du « vide » ; c'est un lieu dont on a retranché les corps solides et liquides, assimilés par métaphore à des « pleins ». À la surface de la terre, c'est une partie de l'espace habitable, là où un homme peut être sans appareil, augmenté de ce qu'il peut voir et sentir là où il est.

Vide

Au sens restreint, « espace » désigne un vide dont la forme et l'étendue sont déterminées pour l'essentiel par une enveloppe extérieure solide et globalement concave ; un trou de gruyère et une chambre sont des creux ; une passoire et une place publique le sont aussi, bien qu'elles soient ouvertes en parties supérieures et que leurs enveloppes physiques soit assez largement percées.

Creux

Ces différentes choses existent, comme formes plutôt que comme substances : ensemble, représentation, lieu, vide, creux. Pour les désigner, certaines métaphores « spatiales » sont heureusement employées ; quiconque a été un promeneur du Web ne reniera pas le « cyberspace », comme une belle trouvaille littéraire. L'emboîtement métaphorique serait assez anodin, presque amusant, s'il n'était pas chargé d'une connotation savante.

Au sens mathématique, les « espaces » sont des ensembles particuliers, régis par des règles explicites ; il importe peu de les dire ici ; en revanche, il faut dire les leçons, manifestement erronées, que les architectes en ont tirées : 1) un « espace » a la forme que l'on veut ; 2) un « espace » a autant de dimensions que l'on veut ; 3) il existe des fonctions précises qui permettent de passer d'un « espace » à l'autre ; on peut insérer, glisser, projeter, rabattre un espace dans l'autre.

Les deux premières leçons sont sans conséquence ; on reste encore dans le registre acceptable de la métaphore ; un lecteur avisé, qui aura lu quelque part « la dimension affective dans les replis de l'espace social de province » traduira instantanément : *Madame Bovary*. En revanche, la troisième leçon a des effets pervers qu'il faut mettre au jour.

L'exemple le plus fameux de recours aux sens strict, large et mou du mot « espace » est fourni par Philippe Boudon : « l'architecte se *représente* l'objet architectural qu'il projette. Il y a bien projection d'un espace, l'espace mental de l'architecte dans l'espace réel. La géométrie qui serait à faire, serait alors celle de cet « espace architectural » que nous proposons de définir ici comme l'ensemble de l'espace projetant et de l'espace projeté, conformément à la définition proposée de l'architecture comme pensée de l'espace concret, on dirait plutôt maintenant comme "projection de la pensée de l'architecte dans l'espace concret". »¹

Dans cette phrase qui, à peu de chose de près, fonde toute *l'Architecturologie* de Philippe Boudon, tout est légitime si on s'en tient aux sens métaphoriques des mots « espaces », « projection » et « géométrie ». Mais dès qu'on traduit sans métaphore, le sens est rendu si faible qu'il n'y a pratiquement plus de thèse : *l'architecte se représente l'objet architectural qu'il conçoit ; il y a bien transfert d'informations de la pensée à l'espace réel ; l'ensemble des règles qui seraient à établir, serait alors cet « espace architectural » que nous proposons de définir ici comme l'ensemble de la pensée et de l'espace concret, conformément à la définition proposée de l'architecture comme pensée de l'espace concret, on dirait plutôt maintenant comme « transfert d'information de la pensée de l'architecte à l'espace concret »*. Ce qui revient pratiquement à répéter la première phrase : *l'architecte se représente l'objet architectural qu'il conçoit, et l'objet est déterminé par cette représentation*.

Si la thèse « traduite » est vraie, elle est parfaitement commune : *l'architecte pense quelque chose et l'objet architectural est partiellement conforme à sa pensée*.

¹ Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural, Essai d'épistémologie de l'architecture*, p.48.

La thèse non traduite, si elle était prise au sérieux, serait très remarquable : *il existe un « espace mental », un milieu continu, homogène, infini et isotrope qui contient toutes les pensées ; « l'espace architectural » est une projection géométrique définie par des règles explicites, de l'espace mental à l'espace concret.* Mais cette thèse remarquable est parfaitement invraisemblable ; parce que personne ne croit que l'esprit est un milieu continu, homogène, infini et isotrope. La thèse ne semble intéressante et vraisemblable que dans un entre deux, où on accepterait, *par métaphore*, de désigner l'ensemble des pensées et de leurs liens comme un « espace mental », et où on accepterait, *sans métaphore*, qu'il y ait une projection géométrique, de cet espace à l'espace classique.

Plus communément, « l'espace architectural » est rendu vraisemblable et intéressant par des glissements de sens, entre l'espace, le lieu, le vide et le creux, avec quelques brèves incursions dans les sens large et mou. On établit d'abord, en toute rigueur, qu'il y a des creux, des lieux et des vides définis par l'architecture. Ensuite, comme ces choses sont nécessairement contenues dans l'espace quasi euclidien, on suppose un « espace architectural » générique. Ça n'est jamais dit aussi explicitement. Mais en sous-main, on part d'une proposition incontestable sur le creux et on en infère n'importe quelles propositions sur ses analogons.

La vérité qui est à l'origine de « l'espace architectural » peut être très brièvement résumée : les parties habitables de l'architecture sont des lieux, toujours vides et souvent creux. La thèse est vraie, mais parfaitement connue depuis 6000 ans. On sait pourquoi : 1) un corps physique macroscopique ne peut pas occuper, au même instant, la même place qu'un autre corps physique macroscopique ; 2) sauf dans le vide absolu, pour qu'un corps physique soit ici et maintenant, il faut chasser un autre corps physique, solide, liquide ou gazeux ; 3) l'homme, bien qu'il soit principalement constitué d'eau, peut être assimilé à un corps solide ; 4) l'homme chasse plus facilement les liquides que les solides, et plus facilement les gaz que les liquides ; il ne traverse pas les murs autrement qu'à coups de pioche, il se déplace un peu plus facilement dans l'eau, quand il sait nager, et encore plus librement dans l'air qu'il respire, quand il a un solide sous les pieds ; 5) pour la même raison, l'homme modèle plus facilement les solides que les liquides, et plus facilement les liquides que les gaz ; il n'intervient efficacement sur les liquides et les gaz que par l'intermédiaire des solides, ses cordes vocales, ses pieds et ses mains d'abord, ses outils ensuite, ses machines enfin ; 6) en conséquence, l'homme modèle le solide et vit dans le gaz ; il construit du plein et occupe du vide : il construit des murs et il habite une chambre ; il taille des vêtements et il les enfiler ; il se saisit d'un marteau *plein* en refermant sa main dans le *vide* qui est autour du manche. C'est très remarquable, si on veut bien conserver son âme d'enfant, mais ça n'a rien de spécifiquement architectural.

Bruno Zevi a cru montrer ce qui serait spécifiquement architectural en insistant d'abord sur le creux habitable. Il n'y a aucune confusion sémantique chez lui : « espace » désigne toujours un creux où l'homme debout peut se tenir. Et ce creux-là distingue le bâtiment d'un très grand nombre d'autres choses, naturelles et artificielles.

Les petits contenants, le verre à dents et l'assiette à soupe, les petits supports, la table et la desserte, les petits repères, « tout près du saladier », « à gauche de la salière », ne définissent pas des lieux assez grands pour qu'un homme puisse les occuper ; il doit dormir en chien de fusil sous la table.

En revanche, un très grand nombre de contenants, de supports et de repères, naturels et artificiels, peuvent définir des lieux habitables : une vallée, une clairière, un plateau, une île, les environs d'un arbre ou la proximité d'un phare, une parcelle cadastrale, une citerne et un tonneau peuvent contenir des hommes, sans qu'on ait à parler d'architecture à ce propos.

Le « creux » convoqué par Zevi permet d'écartier les environs d'un arbre ou d'un phare, dont les limites sont définies à partir d'un centre, ainsi que les plateaux, les îles et les parcelles cadastrales, dont les limites sont définies par des corps physiques de faibles épaisseurs, plages, rivières, rebords, jalons, et par des objets abstraits, une ligne droite entre deux bornes cadastrales, par exemple.

Mais les vallées, les clairières, les citernes et les tonneaux restent inclus dans l'ensemble des creux habitables. Non seulement le creux habitable caractérise un très grand nombre d'objets qui ne sont pas de l'architecture, mais il exclut un très grand nombre de lieux définis par l'architecture.¹

¹ Si je propose à un ami qui n'a pas de téléphone portable de le retrouver un samedi matin près de la fontaine des Danaïdes, à Marseille, ni lui, ni moi, ne seront « dans » la fontaine, comme on serait dans une chambre. En revanche, il est tacitement entendu que nous serons l'un et l'autre, soit à l'ombre des arbres, soit sur un banc de la station de tramway, soit en terrasse d'un des deux cafés, soit auprès des fleuristes qui posent leur étals, en vue de la fontaine et, par conséquent, visible depuis la fontaine. Il peut arriver, à l'occasion, que la fontaine nous cache l'un à l'autre, auquel cas, après une dizaine de minutes, l'un d'entre nous ira fureter de l'autre côté ; dans tous les cas on se retrouvera. Somme toute, « près de la fontaine des Danaïdes », assorti du présupposé d'y être en vue, détermine un « espace » assez précis, dont les limites, toutes virtuelles qu'elles sont, pourraient être exactement calculées, et sont en tout état de cause parfaitement bien comprises et ressenties par ceux qui connaissent l'endroit. Je peux aussi considérer une esplanade, seulement limitée par un dallage au sol, et une terrasse sans garde-corps, seulement délimitée par un plancher en bois, comme des espaces strictement déterminés, et comme de l'architecture.

Bruno Zevi a caractérisé les creux aux différentes époques de l'architecture. Il oublie les égyptiens et passe assez vite sur les grecs, qui n'étaient pas réputés pour leurs intérieurs.

En revanche, il décrit brillamment les périodes suivantes : l'espace *statique* de la Rome antique ne privilégie pas une direction, par opposition à l'espace *humain* des premiers chrétiens, orienté vers un autel ; le style Byzantin est un espace *dilaté* ; dans l'espace du haut moyen-âge, le visiteur est constamment *retardé* par les ruptures de rythmes ; l'espace roman est *métrique*, régulier et apaisé ; l'espace gothique est *élevé*, rythmé, sans solution de continuité ; l'espace de la première Renaissance est *mesuré* et réglé ; l'espace classique est essentiellement *plastique* et l'espace baroque est naturellement *mouvementé* ; enfin, l'espace moderne est *libre*, fluide et organique.

La plupart des analyses de Zevi sont pertinentes, mais souffrent de graves défauts. Le premier est qu'en qualifiant chaque espace (creux) particulier, il n'énonce aucune thèse générale sur l'espace (creux). Il pourrait aussi bien considérer l'ensemble de Pierre, Paul et Jacques, affirmer que Pierre est grand, que Paul est plombier et que Jacques a dit, on ne verrait pas bien pourquoi il faudrait les mettre ensemble.¹

On peut être déjà assuré, ce n'est pas rien, que l'espace byzantin est *dilaté*, que l'espace roman est *métrique*, que l'espace gothique est *élevé*, sans avoir à constituer jamais un ensemble de ces trois objets distincts.

Plus gravement, dans toutes les propositions, on peut remplacer un concept par un autre : la composition byzantine est *dilatée*, la composition romane est *métrique* ; la composition gothique est *élevée* ; et même, ce qui peut être affirmé du vide peut l'être du plein : les masses byzantines sont *dilatées*, les masses romanes sont *métriques*, les masses gothiques sont *élevées*.

Personne n'a pas besoin d'un nouveau concept pour le dire, et une nouvelle théorie n'a aucun intérêt, si elle ne dit pas autre chose que la précédente. L'espace architectural n'a, sinon aucun intérêt, aucun de ceux qui sont avancés par ses promoteurs.

¹ On a seulement intérêt à mettre des individus ensemble s'ils ont au moins un trait commun, qui n'est pas une conséquence triviale de leur appartenance à cet ensemble – *tous les hommes sont mortels* – ou bien s'ils peuvent faire quelque chose ensemble – *ensemble ils soulèveront des montagnes*.

Le coup le plus sévère qui a fut porté à l'espace architectural est une critique de Norberg-Schultz dans son *Système logique de l'architecture*¹. Il compare, de part et d'autre de l'église San Lorenzo de Florence, la Vieille Sacristie de Brunelleschi et la chapelle des Médicis de Michel-Ange. Ces deux salles ont presque exactement la même configuration géométrique : mêmes dimensions et mêmes agencements². Seuls diffèrent les ornements, les modénatures et les détails.

Norberg-Schultz constate, comme quiconque visite les deux chapelles, que l'effet est très différent dans l'une et dans l'autre : « La chapelle de Michel-Ange doit être considérée comme une "architecture symbolique du monde"³, fondamentalement différente de la simple définition stéréométrique de Brunelleschi. Disons en passant que la solution de Michel-Ange est relativement indépendante de la forme spatiale. »⁴

De deux choses l'une, nous dit Norberg-Schultz :

- Ou bien l'espace est entendu comme la configuration géométrique générale d'une pièce, et alors, l'expérience des deux chapelles démontre qu'une même configuration peut générer des architectures extrêmement différentes. L'espace intérieur, entendu comme configuration géométrique, n'est ni le seul, ni le principal déterminant de l'architecture.
- Ou bien l'espace intègre tous les aspects de l'architecture, y compris les couleurs, les détails, les références symboliques, et alors, le terme se confond strictement avec l'architecture. L'espace intérieur est strictement synonyme d'architecture.

Norberg-Schultz conclut : « il n'y a aucune raison pour donner, dans la théorie de l'architecture, une autre signification au mot "espace" que celle de la tridimensionalité de tout bâtiment »⁵... et aucune raison d'appeler « espace » ce que tout un chacun appelle « architecture ». Pour résumer, ou bien l'assimilation de l'architecture à l'espace est une erreur – l'architecture n'est pas la géométrie – ou bien c'est une tautologie – l'architecture, c'est l'architecture.

Le raisonnement de Norberg-Schultz serait impeccable, si l'espace architectural avait un sens strictement déterminé.

¹ Norberg-Schultz, *Système logique de l'architecture*.

² Norberg-Schultz va un peu vite en besogne. L'emboîtement perspectif de la chapelle et de l'autel n'a pas d'équivalent chez Michel-Ange.

³ Cela, je le conteste, par ce que Paul Veyne a dit de la colonne Trajane, et par ce qui fut dit du « nuage » de Peter Rice. Mais ça ne retire rien au raisonnement de Norberg-Schultz.

⁴ *Ibidem*, p.103.

⁵ *Ib.*, p.105.

Mais c'est une notion mutante, qui se dérobe constamment à la critique. Métaphore contre métaphore, les partisans de l'espace architectural ont un camp de base, le lieu – *c'est de l'espace* – un but de guerre, l'espace euclidien – *il y a un espace architectural* – des campements provisoires, le creux – *une pièce fermée par quatre murs, c'est de l'espace* – le vide – *un banc sur la plaine infinie, c'est de l'espace* – et un Saint Graal, tout ce qui est accessible aux sens – *l'architecture, c'est l'architecture !* À chaque fois qu'on encercle une de ces forteresses, le partisan détail et se réfugie dans une autre.

Il est plus intéressant d'étudier ce qui arrive quand on passe, de façon légitime, d'une signification à une autre, de rang supérieur, qui inclut la première mais n'en conserve pas toutes les règles particulières. À chacun de ces passages, on trouve un des troubles cognitifs qui ont été évoqués :

- du creux au vide, le basculement descriptif des volumes ;
- du vide au lieu, la concurrence des systèmes ;
- du lieu à l'espace, la neutralisation des contenants.

Du creux au vide

Le « vide » désigne un volume d'air circonscrit et le « creux » est un vide circonscrit par une enveloppe solide, globalement continue et concave. Il y a de très nombreux vides – autour d'un phare ou le long d'une route – qui ne sont pas des creux. Expliquer le pavillon de Barcelone, les changements rapides de l'ordre des opérations booléennes qui permettent de le décrire, expliquer le trouble qui s'ensuit, expliquer ce vide par le creux, c'est généralement aboutir à la conclusion qu'on n'est pas vraiment dedans, et pas vraiment dehors, qu'un mur n'est pas vraiment une enveloppe, et pas vraiment un objet isolé, ou tout cela à la fois. Alors qu'il serait si facile de dire que ce vide n'est ni dedans, ni dehors, de constater simplement que la catégorie du « creux » n'est pas pertinente, on en vient à penser et à dire qu'on est dedans et dehors à la fois, qu'un vide partiellement concave et convexe peut être à la fois un creux et une bosse.

Du vide au lieu

Le « lieu » désigne une portion de l'espace euclidien, y compris tous les corps physiques contenus. Le « vide » en est la partie praticable par un homme sans appareil. Il y a de très nombreux lieux – une pyramide ou un océan – qui ne sont que très partiellement vides. Expliquer le projet de la Friedrichstrasse, la concurrence des systèmes, expliquer ce lieu par le vide, c'est tourner autour du plein pot de la tour, avec l'excuse misérable qu'il y a toujours du vide autour d'un plein, ou du vide dans le plein. Alors qu'il serait si facile de dire que ce lieu est caractérisé par un vide (le creux de la rue) et par un plein (le haut de la tour) qui ne se côtoient pas, on en vient à penser et à dire qu'un vide peut être plein et vide à la fois.

Du lieu à l'espace

Un « espace » est le contenant universel des corps physiques. Un « lieu » est une partie de l'espace. Et certaines parties de l'espace ne sont des lieux pour personne. Expliquer la toiture de la Galerie Nationale de Berlin, le système de coordonnées sans origine ni hiérarchie entre les abscisses et les ordonnées, expliquer cet espace par le lieu, c'est rater la relative neutralité du contenant, son indifférence aux lieux particuliers, qui se construisent au sol, par la présence des meubles, des toiles et des hommes. Alors qu'il serait si facile de dire que c'est un fragment de l'espace euclidien, sans origine ni destination, un simple bâillement entre les choses, on en vient à se poser deux questions métaphysiques :

- à l'ancienne, quand l'espace était considéré comme une entité préalable à l'existence des corps physiques : mais où étaient les corps avant l'espace ? ;
- à la mode, quand l'espace est une entité consécutive à la séparation des corps : comment les corps se sont-ils séparés sans espace ?

C'est sans intérêt en architecture.¹

Par esprit de système, un trouble cognitif a été assigné à chaque passage entre trois sens du mot « espace », du plus particulier au plus général. Bien évidemment, les architectes modernes cherchent et trouvent de plus nombreux troubles, disséminés dans toutes les failles du langage descriptif commun. Surtout, tous les glissements de sens sont utilisés, de n'importe quelle signification du mot « espace » à n'importe quelle autre, pour produire des discours inappropriés sur l'architecture, pour auréoler les minuscules failles du sens commun dans le Grand Mystère de l'espace architectural, qui désigne le monde entier.

Au début du XXI^e siècle, après que le plan libre a fait long feu, l'espace architectural a cédé du terrain. Il est trop tôt pour savoir quelle théorie prendra sa place. Mais elle sera probablement constituée de la même façon, avec les mêmes effets : un voile d'ignorance jetée sur les choses de l'architecture.

On aurait tort d'en rire : une théorie de l'architecture vise principalement à l'agnosie radicale des architectes. Un voile d'ignorance est utile pour prolonger le plaisir du projet dans l'ouvrage ; il est strictement nécessaire dans le projet, dans la culture du projet et dans la fabrication des mythes.

¹ Ni ailleurs. En revanche, il peut être intéressant de constater, dans les grands contenant, les ambiguïtés du système de coordonnées : « une bande de jeunes est à gauche du bâtiment F » ; « le bâtiment F ? C'est ce qui est à droite de la bande de jeunes ! »

Les idiots utiles de l'architecture

Les indifférences en acte dans l'architecture sont pratiquement expliquées.

Les architectes doivent, dans le projet, être assez souvent indifférents à l'existence d'un ouvrage. Comme dans n'importe quelle *technè*, la résolution des problèmes indécidables nécessite une suspension temporaire des désirs. Encore qu'il puisse être sensible à de toutes autres joies, l'auteur du projet éprouve, au sein du projet, un plaisir esthétique d'obédience kantienne. Il voudrait confusément que ce plaisir fût prolongé dans l'ouvrage. C'est exclu dans la plupart des *technè*. Mais l'architecture est devenue un art, par le génie d'un seul, ou de trois, ou de cinq (si on mêle Imhotep et Ictinos à l'affaire de Vitruve, de Brunelleschi et d'Alberti), ou d'une vingtaine si on compte tous ceux qui ont renouvelé le bail emphytéotique de la discipline. L'architecte, spécialiste des causes perdues et des effets incertains, a pu assez légitimement, prolonger les plaisirs du projet dans l'ouvrage. Ce ne fut possible que dans les failles de la connaissance commune, et dans le cadre d'un discours inconsistant, qui mène l'auteur à l'agnosie radicale.

Le public de l'architecture, quand il n'est pas gagné par l'ubris et la deisidaimonia, espère surtout l'ataraxie, dont les stoïciens nous rappellent utilement qu'elle est toujours plus précaire qu'on le voudrait. L'architecture ataraxique n'est pas un fond uniforme, mais un ensemble hiérarchisé d'agréments variés, qui se livrent corps et biens aux médiocres moyens de connaissance d'un homme sans appareil. Idéalement l'ouvrage se donne à voir comme une évidence. Le public voit bien que l'architecture excède l'ataraxie, que son omniprésence – elle est pratiquement tout dans la ville actuelle – pourrait menacer sa liberté. Le public, toujours ravi des agréments nouveaux, hésite entre l'apathie et l'acathésie, il se dérobe à l'architecture, il construit patiemment sa liberté d'aller et venir à son gré. Invité par l'auteur à adopter son langage, qu'il comprend très bien, il décline son offre, ayant d'autres chats à fouetter. À ses yeux l'architecture ne mérite pas plus d'attention que l'air qu'on respire, tant qu'il est sain. Le public a raison.

Ces deux-là, architecte et public, se comprennent très bien quand les problèmes sont résolus, mais entretiennent des rapports plus compliqués quand certains problèmes ne le sont pas, donc toujours.

Ces rapports s'inscrivent, depuis un siècle, dans le cadre de l'Architecture Moderne (désormais désignée « AMTM »), qui a tenté d'adapter les bizarreries architecturales à un monde sécularisé.

Les architectes modernes ont supprimé les linéaments de l'architecture, la résille décorative qui habillait les ouvrages, pour se coltiner les problèmes réels des commanditaires. Comme ces problèmes étaient indécidables, ils se sont trompés souvent : sur les vertus du chemin de grue ; sur les fastes de la ville distendue ; sur les charmes de la toiture terrasse ; etc.

Les architectes modernes ont voulu un *Avenir Radieux*, qui du passé ferait *Table Rase*. Mais ils n'ont pas pu évacuer la culture du projet, cette familiarité avec les mythes, cette facilité à les construire et à les manipuler, *leur seule compétence*, qui les fait intervenir dans toutes les nouvelles causes perdues du bâtiment et des travaux publics.¹ Après une brève amnésie, ils ont réintégré l'ensemble du corpus architectural dans la culture du projet, dont ils n'ont jamais pu se passer.

Les architectes modernes, émerveillés par le scintillement kaléidoscopique du projet dans tous ses états, ont voulu prolonger leur plaisir dans l'ouvrage : en mineur, ils ont provoqué des troubles cognitifs qui entravent l'ataraxie ; en majeur, ils ont construit des théories agnosiques qui laissent sans voix.

Les architectes modernes, en constatant leurs erreurs, en réintégrant la complexité du corpus, en reconstruisant les mythes, ont diffracté l'AMTM en une multitude de tendances concurrentes.

¹ Olivier Chadoin a finement analysé la conquête de nouveaux marchés par les architectes. Mais comme il n'étudie pas la culture du projet, il doit expliquer cette malléabilité par les « vertus de l'indétermination », c'est-à-dire par la malléabilité elle-même : « On peut aussi s'interroger sur la capacité de cette profession à "s'accommoder" de nouvelles fonctions. Il y a là l'illustration d'une capacité des architectes à "s'adapter en pratique" à de nouvelles fonctions qui questionnent directement le discernement possible d'une identité. [...] En particulier, la capacité de cette profession à prendre en charge des fonctions très diversifiées, par ailleurs bien illustrées par la variété des rôles endossés par les architectes rencontrés dans le cours de la restitution de ce projet. Sous ce regard la recherche d'une "identité professionnelle" pose problème. On assiste en effet à une "multipositionnalité" de cette profession (souvent traduite dans la multiplication des épithètes : architecte-coordonateur, architecte-concepteur, architecte-urbaniste, architecte-programmateur...) qui pousse finalement à penser qu'une des bases de l'identité de cette profession réside plus dans sa capacité de multifonctionnalité que dans les figures mythiques de "l'architecte-artiste" ou de "chef d'orchestre". » Olivier Chadoin, *Être architecte, les Vertus de l'Indétermination*, p.190. La théorie des causes perdues et de la culture du projet est beaucoup plus simple.

Les commanditaires, d'abord réticents à l'AMTM par archaïsme, ont été alternativement enthousiastes, au vu d'agréments nouveaux, et fâchés, au vu de désastres patents, finalement indifférents, comme toujours. Ils ne reviennent que très prudemment à leurs premières amours modernes.

Les commanditaires ont été réticents. En 1928 ils pouvaient encore détester, par archaïsme, la modernité conjointe de la villa Stein et de l'automobile qui était garée à l'entrée.

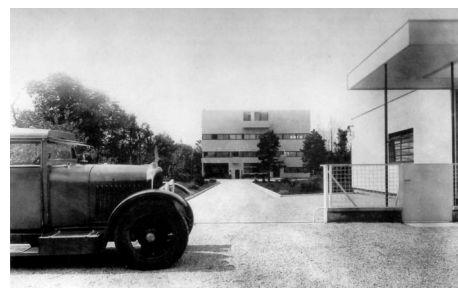
Les commanditaires ont été enthousiastes. Après deux guerres ils ont aimé sans réserve la modernité des voitures sans chevaux, et tout ce qui s'ensuit en architecture. Ils ont aimé les aéroports, les supermarchés et les grands ensembles.

Les commanditaires ont été fâchés. Ils ont détesté les embarras de l'architecture moderne, alors même qu'ils adhéraient à la modernité des voitures, des téléviseurs et du rock'n'roll. L'AMTM n'a jamais atteint la perfection industrielle et le public s'en est détourné à bon droit. Le néorégionalisme, discrédité dans l'immédiat après-guerre, a récupéré un public dérouté mais clairvoyant.

Les commanditaires ont été indifférents. Qu'ils aient été à l'abri dans leurs villas néorégionales, ou qu'ils aient seulement eu l'espoir d'en acheter une, ils ont, quant à leur vie publique, supporté tout le reste, les écoles et les hôpitaux, les stades et les hypermarchés, les tours et les barres, les giratoires et les voies rapides... modernes.

Les commanditaires reviennent à l'Architecture Moderne, après qu'elle est tombée dans le *domaine public* (désormais désignée « AM^{DP} »). Prudemment. Et principalement en Europe. Le public n'a plus peur d'une Hydre qui a renoncé à son unité et à son hégémonie. Chacune de ses têtes peut bien repousser, puisqu'elle n'en fait qu'à sa tête, et qu'elle frissonne de plaisir à chaque caresse. Il est très possible que le public n'ait pas changé. Simplement il constate les changements de l'AM^{DP}, qui ne se présente plus que comme un faisceau d'éventualités, à la mesure d'un commanditaire sans qualités.

Le public de l'AM^{DP} n'est lui-même qu'une éventualité. À tout moment il peut se replier, pour quelque raison que ce soit. Mais plus vraisemblablement que par caprice, il se repliera à chaque fois que l'AM^{DP} voudra faire renaître l'*Avenir Radieux* et la *Table Rase*, à chaque fois que l'architecte sans qualités espèrera une horde dévote, plutôt qu'un public à sa mesure.



Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, 1927

À devoir enterrer l'*Avenir Radieux* et la *Table Rase*, on peut croire que l'Architecture Moderne est morte. C'est vrai de la marque déposée (AMTM). C'est faux du domaine public (AM^{DP}). Sans doute on se permet des choses, on invente des choses, on construit des choses, qui auraient retourné l'estomac de tous les maîtres. Sans doute l'architecture savante actuelle apparaît comme un espace de liberté, un extraordinaire terrain de jeux, où tous les coups sont permis. Ils ne le sont que quand le joueur adopte les règles de Loos : il respecte une règle sociale – *il choisi un camp et il en défend les objectifs* ; il respecte un tabou historique – *il s'interdit l'ornement* ; il respecte l'esprit du jeu – *l'architecture sans qualités*.

La règle sociale est d'appartenir à un camp, à une des nombreuses équipes déjà constituées, ou à la simple éventualité d'une équipe nouvelle, et d'en défendre les intérêts : si on s'affiche comme corbuséen, on respecte les règles de Le Corbusier ; si on est kahnien, on respecte les règles de Kahn ; si on est seul dans une équipe nouvelle, on fait en sorte que l'œuvre apparaisse comme un corps de règles génériques.

Le tabou historique est de ne pas utiliser d'ornements trop visiblement classiques ou régionaux, sauf à les arborer comme des prises de guerre ; à l'état de citation visiblement absurdes. Pour le solde, les détails d'architectures les plus maniérés ont droit de cité dans l'AM^{DP} ; n'importe quel *accessoire* peut être utilisé – *brise-soleil, vantelle, grille, parement* – dès lors qu'il ne s'apparente pas aux armes de l'ennemi, quel qu'il soit.

L'esprit du jeu, enfin, est de faire un ouvrage qui paraisse, de quelque façon que ce soit, aussi indéterminé qu'un projet. Cela n'est possible qu'en exploitant les failles du sens commun, ou en produisant des discours agnosiques.

Ces principes simples ne sont pratiquement jamais dits en des termes simples. C'est presque un secret. On mentionnera pour mémoire les interprétations sociologique et historique du secret, et on défendra ensuite une interprétation technique.

On peut interpréter le secret d'un point de vue sociologique, dans l'esprit *De la distinction* de Bourdieu : si la haute culture est un « capital culturel » que se transmettent les élites, si elle a pour fonction d'entraver l'ascension sociale des plus pauvres, la haute culture doit nécessairement se distinguer des goûts vulgaires ; dans cette perspective, l'espoir d'une haute culture partagée par tous n'est pas seulement une fiction, ce serait un drame.

Alors, tout est fait pour que la haute culture ne soit pas partagée ; en particulier, on ne dit pas ce qu'elle est, on n'énonce pas explicitement ses règles, on suppose qu'il s'agit seulement d'un « esprit ».

Ceux qui, venant de la haute société, ont grandi dans la haute culture, maîtrisent parfaitement ses règles implicites et se reconnaissent entre eux ; les autres, qui voudraient s'élever socialement, sont immédiatement repérés par leur manque de culture. Et si, d'aventure, une âme généreuse se permet d'écrire un « manuel de haute culture », qui permet de se camoufler efficacement pour s'introduire dans la bonne société, on change les règles pour reconstituer le secret.

La théorie de Bourdieu, pertinente dans l'Europe des années soixante, s'avère incapable de décrire le monde actuel : les élites et les « peuples » ne brillent plus particulièrement par leur haute culture ; si distinction culturelle il y a – *et distinction culturelle il y a probablement* – elle ne passe plus par la compréhension des arts majeurs, et moins encore par le goût de l'architecture moderne. Au contraire, du strict point de vue sociologique, il est très surprenant que subsiste encore une architecture moderne, alors même qu'elle a été si souvent reniée par des élites qui se vantaient, en règle générale, dans le luxe ornemental.

Le retour des élites sociales à l'architecture savante, tout juste sensible au début du XXI^e siècle, fait plus partie du mystère que de son explication. Longtemps, l'adhésion à l'AM^{DP} est restée une entrave à la carrière d'un architecte, qui le mettait à l'écart des élites économiques, sociales et spectaculaires ; les traîtres de la pire espèce y ont, encore aujourd'hui, toujours plus d'entrées et plus de commandes.

Pour sauver l'interprétation sociologique de l'AM^{DP}, il faudrait restreindre la pertinence du secret à un tout petit milieu : un « esprit » secret permet aux architectes de haute culture de se reconnaître en eux, de se faire reconnaître par quelques critiques et par quelques commanditaires éclairés ; et les architectes savants prennent plaisir à prospérer dans cette niche écologique.

On peut interpréter le secret d'un point de vue historique, comme une convention culturelle qui survit à ses causes. D'une façon générale, les conventions sont prises au sérieux par ceux qui les respectent : dans la cité grecque, dont le mythe fondateur est l'assemblée des hommes libres, les citoyens sont régulièrement exhortés à servir la cité, de toute leur énergie, de tout leur temps et de tous leurs moyens ; il aurait été très inconvenant qu'ils se tiennent à l'écart de la politique ; dans la république romaine, dont le mythe fondateur est la détestation des rois, les empereurs, « maîtres et dieux », prétendent toujours tenir leurs autorités « du Sénat et du Peuple de Rome » ; il aurait été très imprudent qu'ils se proclament rois ; dans les abbayes cisterciennes, dont le mythe fondateur est le retour à la règle de Saint Benoît, son respect et l'interdit ornemental sont perçus comme de réelles mortifications ; il aurait été très sacrilège d'y déroger publiquement. Les conventions culturelles sont d'autant plus importantes que les citoyens, les empereurs et les moines, ont à composer autrement leurs pratiques.

De la même façon, dans une société architecturale dont le mythe fondateur est l'abolition de l'architecture ancienne, la plupart des architectes proscrivent les signes apparents de l'archaïsme, à petits frais, eu égard aux pratiques actuelles de l'architecture savante. L'AM^{DP} n'a jamais été abolie que par quelques fous, qui l'ont payé cher, parce que les architectes raisonnables jugent sincèrement qu'ils sont les héritiers de l'AMTM. Et il est pratiquement plus commode de se prétendre encore modernes dans la société savante des architectes. Ça n'empêche pas les architectes contemporains de faire tout autre chose que du plan libre, ça ne les empêche pas de produire des projets d'inspiration maniériste ou baroque, ça ne les empêche pas de critiquer et de renouveler l'architecture, de créer et d'inventer, dès lors que les apparences trop visiblement classiques sont évitées. Ça ne se fait pas, de paraître trop romain, ou trop grec, ou trop égyptien, ou trop romantique ! C'est à la fois une convention et une croyance, assez légères à porter, au regard de la liberté qu'elles autorisent.

La seule question qui vaille, dans ce dispositif, est celle que Paul Veyne posait à propos des grecs¹ : les architectes croient-ils à leurs mythes ? Ni plus ni moins que les personnes cultivées de la période hellénistique croyaient aux leurs : ils reconnaissent sincèrement à l'AM^{DP} certaines valeurs générales ; ils y font dévotions ; et ils vaquent à leurs affaires.

¹ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*

On doit surtout comprendre le secret d'un point de vue technique. Techniquement, une haute culture architecturale qui permet de manier avec aisance les corps de règles de ses différentes tendances, une culture architecturale qui facilite l'abstraction par l'interdit ornemental, qui envisage un projet dans toutes ses possibilités, une telle culture confère à l'architecte moderne une agilité intellectuelle qui lui permet de résoudre certains problèmes actuels avec plus d'efficacité qu'un autre, qui serait classique, régionaliste, ou qui voudrait bêtement « exprimer sa personnalité » à travers l'architecture. Un architecte moderne qui sait que l'architecture n'est qu'une simple éventualité, un architecte qui abandonne la rigidité cadavérique de *l'Avenir Radieux* est d'autant plus efficace.

Par ailleurs, la haute culture architecturale a certaines incidences sur l'ouvrage, et procure à l'architecte un certain plaisir. Mais aux yeux du public, c'est très accessoire ; il importe plus aux commanditaires de savoir qu'un architecte moderne est mieux armé qu'un autre, pour résoudre un problème nouveau et difficile. Les bizarreries de l'AM^{DP} sont d'un prix acceptable... tout autant qu'elle résout les problèmes posés.

Les interprétations sociologique et historique sont probablement vraies : d'une part, une petite élite architecturale prend plaisir à vivre dans une niche écologique où seuls peuvent rester ceux qui sont « absolument modernes » ; d'autre part, pour conquérir de nouveaux marchés, l'allégeance à l'AM^{DP} est devenue une convention assez légère à porter, qui consiste seulement à n'avoir pas l'air trop classique ou trop régional. Mais principalement, c'est l'interprétation technique qui éclaire le regard de la société sur les architectes et la posture des architectes dans la société : ils sont vus comme des idiots utiles ; ils le savent déjà ; ils ne peuvent pas encore l'admettre.

Ça viendra.

Ça viendra parce que l'AMTM de stricte obédience est devenue intenable. Pourquoi rester moderne si la modernité a failli ? Pourquoi rester dans une Armée qui ne peut plus conquérir le Monde ? Où sont les uniformes ? Et qu'il est difficile d'être les « cocus du vieil art moderne »¹ !

¹ Salvador Dali, *Les cocus du vieil art moderne*.

Ça viendra parce qu'un architecte qui a le sens du possible veut à tout prix éviter un public qui s'intéresserait à l'architecture (ce qui est généralement le cas dans les campements de strictes obédiences, modernes ou néorégionalistes). C'est seulement au sein de l'AM^{DP} qu'un architecte peut espérer un commanditaire assez indifférent pour l'accompagner *je ne sais où*, et lui non plus.

Vitruve a été l'idiot utile d'Auguste. Le premier croyait sauver l'architecture classique. Le second pensait restaurer la république. Ils ont fait autre chose, qui n'est pas mal.

Filippo a été l'idiot utile de Cosme. Le premier croyait restaurer l'architecture classique. Le second pensait combattre l'oligarchie¹. Ils ont fait autre chose.

Adolf a été l'idiot utile d'Ulrich. Leurs rejets ne sont pas mal. Nos maîtres ont eut raison de croire que la modernité ne serait pas le frisson d'un petit siècle, mais une jouissance interminable. C'est un Style ? Non Sire, c'est une Renaissance ! Nous y sommes encore.

Les architectes savent que l'AM^{DP} est autrement fait que l'AMTM. Mais ça n'est pas rien, d'être les héritiers d'une *table rase* qui n'a jamais existé, d'un *avenir radieux* qui n'existera jamais. Ça n'est pas rien, de travailler dans les décombres d'un grand projet social et culturel. Très heureusement pour les architectes, comme pour les habitants des villes bombardées, on peut vivre et travailler dans un champ de ruine. C'est juste un frisson, de temps en temps, qui étreint l'Architecte sans qualités.

¹ Il faut le dire vite, pour la beauté de la symétrie. Cosme combattait bien l'oligarchie des Albizzi, mais surtout pour instaurer celle des Médicis. Tout de même, il fut le « père de la patrie » florentine, et Filippo a profité de ses largesses pour les travaux de San Lorenzo.

