

La mémoire et l'oubli, le symbole technique chez Gottfried Semper



Introduction: Situer Gottfried Semper	2
I. L'ornement ou la faille du système classique	4
II. Un nouveau paradigme	12
1. Éléments et fonctions	12
2. Le récit des origines	17
3. Le problème de la ressemblance	19
III. La mémoire et l'oubli, mécanique de la signification architecturale	23
1. Le symbole goethéen	23
2. La pensée magique	27
3. La mémoire et l'oubli	30
Conclusion	36
Bibliographie	38
○ Ouvrages	38
○ Articles	39
○ Divers sur l'ornement	40
○ Articles	41

SITUER GOTTFRIED SEMPER

Avant de parcourir cette rive de la pensée architecturale, nous voudrions nous pencher un instant sur la place singulière qu'occupe Gottfried Semper dans le corpus théorique de l'architecture. Largement reconnu de son vivant, Semper a ensuite été progressivement oublié, sans doute évacué par les générations suivantes avec le rejet de l'eclectisme. Au-delà de l'influence directe et avérée sur Wagner, Berlage ou Loos, on lui prête aujourd'hui une plus large audience – souterraine – Sullivan, Wright, et même Mies...

Pourtant, force est de constater que dans ce vingtième siècle de manifestes, de déclarations fracassantes et de pères fondateurs mythiques, peu d'architectes n'ont publiquement proclamé leur filiation au maître germanique, comme ce put être le cas pour Viollet-le-duc ou même pour Ruskin. Pevsner le mentionne une seule fois dans son canonique *Sources de l'architecture moderne et du design*, comme un « fonctionnaliste [...] expliquant les arts appliqués et décoratifs en partant des matériaux et des techniques ¹ », il n'a pas pour autant les honneurs des notices biographiques de la fin de l'ouvrage.

Une chose est sûre : sa place est à présent en train d'être réévaluée, et c'est dans ce contexte que s'inscrit cette étude. La fortune erratique de la pensée de Gottfried Semper au XXe siècle est-elle un accident de l'histoire ? *Der Stil*² aurait-il pu être le bréviaire des Modernes ?

Nous tenterons de répondre à ces interrogations dans un chapitre additif à cette étude. Si la modernité de cette pensée est plus manifeste aujourd'hui qu'hier, cela tient peut-être aux ambiguïtés du personnage, qui peut aisément basculer de premier des modernes à dernier des anciens. Il faut également ajouter que sa traduction tardive en anglais, sans parler de sa non-traduction en français³ ont prolongé l'attente après ce rendez-vous manqué.

¹ Nikolaus Pevsner, *Les sources de l'architecture moderne et du design* (1968) trad.E. Bille-de Mot Londres, Thames and Hudson, 1993

² Le titre complet de l'ouvrage de Semper est : *Der Stil in den techischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*.

³ Les citations en français rapportées dans la présente étude sont, sauf indications contraires, faites à partir de la traduction anglaise de Harry Francis Mallgrave et Wolfgang Herrmann et n'ont d'autres ambitions que de servir de support à la réflexion.

Pour l'instant, contentons nous de poser que sa place paradoxale dans l'histoire de la théorie nous conduit à modifier un peu les modalités de notre enquête. Il faut en effet nous départir de quelques solides pré-requis qui étaient les nôtres pour étudier Alberti.

Avec Semper, nous ne sommes pas face à une pensée lointaine, d'un autre âge, qui illuminerait la discipline tout entière d'une lumière fossile, faibles lueurs diffractées qu'il faudrait amplifier.

Le parcours intellectuel et professionnel de Gottfried Semper est très bien documenté. Lui-même s'exprime avec des concepts qui comparés à ceux d'Alberti nous sont très proches. Les « lieux du discours » d'où s'énonce sa pensée nous sont encore familiers.

Autres traits de ce nouveau paysage intellectuel, l'ornement n'est plus marqué. Il n'est plus une tête de chapitre, ou le titre d'un livre. Le rôle considérable que l'auteur lui assigne aboutit à ce résultat paradoxal. Au lieu d'être un topo identifié, important ou pas, cantonné à une place définie, l'ornement contamine tout le système théorique.

C'est donc la réorganisation complète de la théorie autour de l'ornement que nous examinerons, et non simplement la place de ce dernier.

Avec Semper, l'architecture en vient à n'être plus qu'une modalité de l'instinct ornemental de l'homme. Cette révolution, dont nous tenterons de décrire les grands moments, n'a été possible que parce que de grands changements sont intervenus au-delà de la discipline architecturale.

I. L'ORNEMENT OU LA FAILLE DU SYSTEME CLASSIQUE

Les thèses de Gottfried Semper ont connu plusieurs dizaines d'années de maturation avant de prendre la forme d'un système complet. Pour autant, certains thèmes sont présents dès sa première entrée sur la scène théorique architecturale. Parmi ceux-là, l'ornement.

Cette première entrée, qui prit la forme d'un essai, *Observations préliminaires sur l'architecture et la sculpture polychrome* (1834)⁴ est plutôt violente. Semper se jette à bras le corps dans un débat européen déjà ancien sur la polychromie antique, dont le centre est alors Paris. L'enjeu est d'établir si le temple grec de la période classique était ou non coloré. Après qu'une série de voyageurs ont rapporté la présence de pigments sur différents sites archéologiques, après la découverte des sites de Pompéi et d'Herculanum où les peintures murales sont très répandues, après les découvertes égyptiennes consécutives aux conquêtes napoléoniennes, il s'agit de savoir si la polychromie n'a concerné que le monde « barbare » (l'Égypte, la Mésopotamie) et l'hellénisme tardif (Pompéi), ou si la Grèce classique y eut recours elle aussi.

Ce débat peut paraître bien prosaïque aujourd'hui, rappelons deux choses : premièrement, la Grèce classique est un peu plus à l'époque qu'un simple épisode de l'histoire européenne, elle est un véritable modèle de projection pour tous les nationalismes. Cela est particulièrement vrai pour l'Allemagne.

⁴ Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beiden Alten* (1834)

Dès lors, ces débats ont une audience qui dépasse le cercle des spécialistes. Ensuite, même parmi ce public de connaisseurs, la question, au-delà de l'établissement de la vérité des pratiques historiques, revêt un caractère esthétique.

C'est en effet toute l'esthétique de la forme pure du néo-classicisme, associée aux théories de Winckelmann (1717-1768) qui est remise en cause avec ces dernières.

Bien qu'admirateur de Winckelmann, Quatremère de Quincy a le premier fissuré l'édifice. Il publie un essai en 1815, *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, dans lequel il tente de restituer la forme et la fabrication des statues de Zeus et d'Athéna. Quatremère estime qu'elles devaient être composées de plusieurs matériaux, d'or et d'ivoire, et tente une explication : cette pratique devait dériver de périodes plus archaïques, où des statues de bois étaient peintes et habillées, les « statues-mannequins ». Ce caractère composite ne s'accorde pas avec les vues de Winckelmann. Pire, le cadre historique posé par Winckelmann, qui distingue la Grèce au sein de l'antiquité, qui pose l'existence des périodes archaïque, classique et décadente, se retourne contre ses propres thèses.

On assiste à un dédoublement de perspectives : en même temps que la Grèce est plus que jamais l'autorité lumineuse du goût artistique, une autre sensibilité se développe qui met en avant les manques, les lacunes de la connaissance. Sans doute est-ce l'héritage du XVIII^e siècle, où la curiosité pour ce que fût la Grèce classique s'accompagna d'un goût pittoresque pour la ruine en tant que telle. Semper exprime cela parfaitement dans les premières pages de son essai :

«Il manque quelque chose à nos conceptions des monuments antiques, de sorte que la voie d'une compréhension de cette relation que je mentionnais [de l'homme et de la nature] est coupée. Nous sommes empêchés de nous former une image mentale précise de l'antiquité, du rapport nouveau et harmonieux qui a régné entre l'organisation de cette société et son environnement méridional. Seules les ruines nous apparaissent, drapées dans leurs habits antiques, comme claires et harmonieuses. Pourtant, un temple restauré selon nos conceptions actuelles est un non-sens évident, tel le palais des neiges de St Petersbourg transplanté sous le climat lumineux et chamarré du Sud. »

Le débat est grave, si les tenants de la polychromie ont raison, cela signifie que toute la profession fait fausse route depuis quatre cents ans en imitant inlassablement des modèles délavés.

Certes les restes de l'antiquité sont des ruines, mais les tenants de la polychromie ne disposent comme preuves matérielles que de fragments de peinture ou de stuc sur certaines de ces ruines.

Autant dire qu'il y a beaucoup de chemin avant de pouvoir restituer avec certitude ce qu'était la coloration des temples. Pourtant, les débats ne vont pas s'arrêter à cela. En l'absence d'éléments matériels autres que fragmentaires, c'est avant tout sur l'interprétation de passages antiques faisant

allusion aux revêtements colorés que l'on s'écharpe. Nous verrons plus tard quel parti Semper va tirer de la fréquentation de la philologie, discipline alors en plein essor.

Avant lui, Hittorf formule l'idée qu'il devait exister un système de la couleur semblable, se superposant, à celui des ordres. Du fragment, on passe ainsi à l'idée de système, pour lequel l'imagination est un mal nécessaire. Il faut spéculer pour restituer la totalité perdue.

D'emblée, ce débat a introduit plusieurs idées que l'on retrouvera dans l'œuvre mature de Semper. La plus importante est sans doute l'idée de transposition formelle d'une technique de construction à l'autre. On reconnaît bien sûr le topo vitruvien sur la pétrification des motifs de charpente dans l'architecture de pierre du temple. Cependant, la généralité que l'on concède à ce processus est sans précédent⁵. Surtout, on intègre la périodisation historique. La couleur reproduit des motifs ayant existés précédemment, et la sculpture fait de même à sa suite.

Il y a ensuite l'idée de l'incrustation, du caractère potentiellement composite de l'architecture antique. Cette idée se présente d'abord chez Quatremère. Semper lui rendra hommage sur ce point dans le *Der Stil* :

« L'étude [de Quatremère] n'expose pas la forme comme un produit fini, s'accordant aux leçons d'idéalité esthétique, mais présente la forme artistique et l'idée qui travaille en son sein, il montre l'esprit hellénique inséparable de son exécution technique, de sa matière, dans sa libre maîtrise de tous ces facteurs, tout comme l'ancienne tradition sanctifiée. [...] Cette tradition de l'incrustation, en réalité, s'applique à la totalité de l'art grec qu'elle prédomine, elle s'avère être la vraie essence de l'architecture. Elle ne se limite aucunement à la décoration tendancieuse des surfaces avec la sculpture et la peinture, mais conditionne l'art-form globalement ; dans l'architecture grecque, l'art-form et la décoration sont si intimement liées par le principe de l'habillement des surfaces qu'une étude isolée de l'un ou de l'autre est impossible. ⁶ »

Il y a quelque chose de symptomatique dans ces débats. Tout au long du XIXe siècle, on s'interroge sur la polychromie, sur l'ornement sur autant de questions que les siècles précédents auraient jugé subalternes. Il y eut certes de nombreux débats sur l'ornement auparavant, mais les termes étaient différents. Ce qui était nuisible dans l'ornement, c'était le caprice, la licence individuelle, la non-essentialité de la chose. Le débat sur la polychromie témoigne d'une évolution des mentalités. Ce qui

⁵ Georg German partage ce point de vue : *“l'innovation de Semper consiste à énoncer une théorie générale de la substitution des matériaux”* Cf. *Vitruve et le vitruvianisme, introduction à l'histoire de la théorie architecturale*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1987, p.235.

⁶ Gottfried Semper, *Observations préliminaires*, (Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beider Alten), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.248.

importe désormais, c'est d'une part d'assigner une historicité précise à chaque ornement, et d'autre part d'en décrypter la signification.

On pourrait considérer cette évolution comme corrélative à l'expansion des connaissances dans tous les domaines, qui ne pouvait par conséquent épargner l'architecture et l'archéologie. Mais cette dynamique de la connaissance n'éclaire pas à elle seule le caractère polémique des débats. Une piste pour circonscrire l'autre raison est de rapporter au contexte du début du XIXe siècle le couple rhétorique réception/production dont nous avons montré qu'il équilibrait la pratique ornementale, du moins pour Alberti.

Du côté de la réception, il règne un grand éclatement. La révolution française, les grandes mutations du tissu social font qu'il n'y a plus une seule classe qui se prévaut de la maîtrise du goût. Quantité de personnes ont désormais le loisir d'accéder à des biens qui leur étaient auparavant interdits.

Du côté de la production, la machine s'emballe. La dénonciation de l'indigence des arts décoratifs industriels va devenir un sujet national en Angleterre (Semper s'en mêlera), pays qui le premier vécut les transformations sociales induites par la révolution industrielle. Il est difficile dans ce domaine où la demande conditionne l'offre, de savoir de quel côté s'origine la crise. Une chose est sûre : il y a une crise de la convenance. Dans son « *Introduction à la théorie de la beauté formelle* », Semper décrit la production actuelle :

« Aujourd'hui, les inventions précèdent les besoins réels, et sont obsolètes avant même que leurs potentialités techniques ou artistiques aient pu être pleinement appréciées, elles sont remplacées par de nouvelles inventions, éventuellement supérieures. Les inventions ne sont pas un moyen de combattre la pauvreté, comme auparavant, ou une aide dans les temps difficiles, aujourd'hui, les besoins et les désirs humains sont devenus le marché des inventions. ⁷ »

Ou encore un peu plus loin :

« le cours suivi par l'industrie, mais aussi par l'art en général est clair : tout pour le marché, tout doit être d'un type général, qui s'adapte à n'importe quel environnement. Le caractère et la couleur locale (au sens général) sont de ce fait bannis. ⁸ »

⁷ Gottfried Semper, *Introduction à la théorie de la beauté formelle* (theorie des Formell-Shönen) ca. 1856/1859 : MS 178, fols. 1-28. D'après la traduction anglaise de Wolfgang Hermann in: Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984, p. 250

⁸ *Ibid.* p. 253.

Le charme est rompu. Ce charme qui détournait l'attention des ornements, dérobaux regards leurs significations propres, c'était la convention. Celle-la disparue, reste le sens obtus des ornements, qu'il faut déchiffrer.

Dans ce même essai, Semper mets en relation cette détresse et la nécessité de son travail d'élucidation :

« Perdu au milieu du riche héritage du passé, nous sommes à présent comme des marins naviguant sur une mer inconnue sans carte ni compas. Avec tous ces livres sur l'art et ces manuelles techniques, il nous manque encore une heuristique pratique qui nous indiquerait les enrochements et les bancs de sables à éviter, et nous donnerait le bon chemin à suivre. ⁹ »

Il y a une urgence à refonder par la théorie, par la raison, même spéculative, le répertoire ornemental dont on use couramment. Pour s'acquitter de cette tâche, Semper va se réapproprier des idées traditionnelles du débat architectural, mais il va également mobiliser des savoirs et des concepts bien au-delà de cette discipline, avec une liberté d'approche qui tranche avec le caractère habituellement borné et conventionnel des débats sur l'origine des ordres ou de l'architecture.

Le propos de Semper suit jusqu'à à certain point l'ordre du discours tel qu'il est posé par Winckelmann. L'objet est de fonder une lecture esthétique des antiquités qui forme spéculativement système *par l'histoire* :

« L'histoire de l'art chez les anciens que je donne au public n'est pas une simple narration chronologique des révolutions qu'il a éprouvées. Je prends le mot histoire dans la signification la plus étendue qu'il ait dans la langue grecque, mon dessein étant d'offrir le précis d'un système de l'art. ¹⁰ »

Simplement, Semper va inverser de manière décisive un des schèmes de Winckelmann, ouvrant la voie à de nouvelles et fructueuses conjectures :

« La progression graduelle de l'architecture, quintessence des arts, ne s'est pas fait de la simplicité vers la richesse puis de la richesse au superflu (même si cette assertion contredira le point de vue traditionnel). Ou alors, cela s'est fait avec toute la simplicité de ses formes basiques, hautement

⁹ *Ibid.* p. 251

¹⁰ Johan Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité* (Geschichte des Kunst des Altertums, 1764), préface. Trad de l'Allemand de Hubert, Paris 1789.

décorées, brillantes depuis le départ, depuis l'enfance de l'art. Ce chaos scintillant s'est mis en ordre lui-même. L'ordre et le style sont advenus.¹¹ »

Dans ce passage des « *Observations préliminaires* », Semper n'ignore pas l'audace de sa proposition. Elle va permettre de formuler un nouveau paradigme des origines de l'architecture, qui à son tour va bousculer bien des lieux communs :

« Ensembles, les arts sont nés lorsque l'homme a orné son premier abri grossier, dressé contre les intempéries et les agressions extérieures. Cela intervint très tôt, puisqu'en effet parmi les premiers besoins des hommes résident le jeu et l'ornement. Il enduit la modeste surface du matériau rudimentaire dont était fait l'abri. Son imagination enfantine l'orienta vers des couleurs vives en combinaisons bigarrées, comme la nature avait fait autour de lui. Comme il pensait également à l'utilité, il constata qu'un enduit garantissait une plus grande pérennité au bois, à l'argile, et même à la pierre. En même temps, il développa ses premiers concepts religieux. Il peupla le monde de dieux purement semblables aux hommes. Une maison humaine leurs convenait, elle serait simplement plus noble, plus belle, plus élevée. Une ornementation plus riche lui serait réservée.¹² »

Ce récit des origines, auquel Semper rechigne, mais qui est pourtant indispensable à sa démonstration, va connaître quelques évolutions dans ses écrits ultérieurs.

Semper semble procéder en quelque sorte à rebours. Puisque les temples grecs étaient peints, – il en a l'intuition, sans disposer de preuves formelles –, il lui faut un mobile. Comme par ailleurs l'histoire est l'ordre dans lequel s'inscrit la signification, il va construire un mécanisme propre à démontrer l'existence du revêtement coloré des temples par un état antérieur. Mais l'état immédiatement antérieur au temple grecque n'est pas plus connu que la couleur de ce dernier. Semper est donc contraint de remonter à cet état théorique des origines pour donner une valeur absolue à sa démonstration.

Mais ce mouvement est périlleux pour sa démonstration. D'une part, il s'approche dangereusement des récits vitruviens dont il conteste la validité, d'autre part l'idée même d'origine est contradictoire avec ces théories, nous le verrons plus tard en détail.

Semper a trouvé une issue provisoire à ce problème en inversant l'axiome de Winckelmann selon lequel l'art procède du simple, du dénudé vers le riche. Ce faisant, l'ornement s'est trouvé pour la

¹¹ Gottfried Semper, *Observations préliminaires*, (Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beiden Alten), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p. 52

¹² *Ibid.* p. 51

première fois dans un rôle fondateur. Il n'est plus un accident, la corruption contingente de l'idée par la matière, mais le moteur premier de toute architecture.

« le luxe s'est créé dans les huttes, les tentes, sur des tertres rudimentaires : des milliers d'années avant qu'un monument ne fût construit, les arts ornementaux s'appliquaient aux armes, aux outils et aux ustensiles. Et même plus tard, au temps d'Homère, un luxe invraisemblable cohabitait chez les grecs avec un aménagement intérieur des plus primitifs. Le palais du roi ne se distinguait que par la décoration des murs et des poteaux par des produits ouvragés comme des tapisseries, des incrustations de métal, des statues de métal bosselé, des accessoires précieux, des ustensiles de terre cuite et de métal, des trophées. »¹³

Preuve que le récit des origines n'a pas encore trouvé de structuration stable, deux scénarios cohabitent dans les *Observations préliminaires* pour expliquer la présence universelle de la polychromie dans l'antiquité. Outre la fable citée plus haut, où l'enduit s'impose pour masquer le matériau trop rustre des premières habitations, un second scénario, celui de l'échafaudage, systématise l'incrustation comme motif premier, ensuite imité par la peinture et la sculpture :

« Des décorations à la signification plus clairement religieuses (pas toujours dessinées) étaient accrochées sur l'extérieur des murs et à l'intérieur du sanctuaire : fleurs suspendues, festons, branches, matériel sacrificiel, armes, restes de sacrifices et autres symboles mystiques. Avec le développement ultérieur du culte et de la sensibilité artistique, tout cela se fixa en symboles typiques. »¹⁴

Ou encore :

« Si l'on peut s'aider, lorsque l'observation fait défaut, de semblables déductions et analogies, il sera plus aisé de retracer le lien et de recomposer le système de la décoration des temples anciens. En plus de la peinture, il ne faut pas oublier les ornements métalliques, les dorures, les tapisseries, les baldaquins, les rideaux et les accessoires amovibles. Les monuments étaient dessinés dès le départ avec tout cela en tête, y compris pour leurs abords – la foule des gens, des prêtres, des processions. Les monuments étaient des échafaudages dressés pour assembler tous ces éléments ensembles sur une même scène »¹⁵

¹³ Gottfried Semper, *Introduction à la théorie de la beauté formelle* (theorie des Formell-Schönen) ca. 1856/1859 : MS 179, fols. 1-46. D'après la traduction anglaise de Wolfgang Herrmann in: Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984, p.223

¹⁴ Gottfried Semper, *Observations préliminaires*, (Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beiden Alten), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.62.

¹⁵ *Ibid.* p.65

C'est ainsi que la volonté de Semper de démontrer la présence de la couleur sur les temples, le conduit bien plus loin que ce projet initial. Pour autant, même dans le *Der Stil* écrit bien plus tard, où la couleur n'est plus l'enjeu principal, il reviendra sans cesse sur le sujet. Ce premier problème pour lequel « *l'observation fait défaut* » –indémontrable – a fait germer dans son esprit une soif insatiable de justification qui le pousse à chercher partout ce qui pourrait appuyer son propos. Sans doute, n'aurait-il pas pris toute cette peine si, au hasard des fouilles, un temple véritablement polychrome avait été exhumé.

« Par la coquille, nous connaissons la graine ; tout comme l'histoire naturelle peut reconstruire l'animal à partir de sa structure osseuse. Les œuvres d'architecture sont les coquilles des nations et des individus, exprimant d'une manière claire et intelligible ces organismes depuis longtemps disparus. »

Gottfried Semper¹⁶

II. UN NOUVEAU PARADIGME

1. Éléments et fonctions

Dix-sept ans après les « *Observations préliminaires* », Semper n'a rien perdu de sa morgue dans le débat, devenu pourtant moribond, sur la polychromie. Ce système qu'il était nécessaire de reconstituer pour, au départ, justifier de la polychromie des temples, va s'affiner par l'hybridation avec des théories venues d'autres horizons intellectuels.

Les sciences naturelles de Cuvier, la philologie ou linguistique comparée de Humboldt, mais également les écrits scientifiques de Goethe vont jouer un rôle essentiel dans cette évolution.

¹⁶ Gottfried Semper, *Préface à la théorie de la construction comparée* (Vergleichende Baulehre, 1850) MS 55, fols. 1-13. D'après la traduction anglaise de Wolfgang Hermnann in: Wolfgang Hermnann, *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984, p. 195, note de bas de page.

Nous commenterons à présent aussi bien des passages des « Quatre éléments de la construction » (Die vier Elemente der Baukunst, ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. 1851) que de son ouvrage plus abouti, « Le style dans les arts techniques et tectoniques » (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. 1860-1863), attendu que les différences entre ces deux textes ne sont pas significatives dans le cadre de cette étude.

Les quatre éléments de la construction est une étude à la construction improbable. Les quatre premiers chapitres (sur six) témoignent de l'obstination de Semper à l'endroit de la polychromie architecturale. Ils consistent en une réfutation des arguments des adversaires de son premier essai, écrit dix-sept ans plus tôt. Le cinquième chapitre donne son nom à l'ensemble et expose la fameuse théorie éponyme, mais également d'autres spéculations, notamment sur les types architecturaux et leurs relations au climat¹⁷.

Nous allons maintenant essayer de comprendre en quoi consiste ces « éléments » et examiner leur parenté avec le comparatisme de Cuvier. Nous avons pris le parti de nous interroger d'abord sur la nature de ces « objets théoriques » avant de considérer l'usage herméneutique qu'en fait Semper.

Pour introduire les quatre éléments, Semper fait appel à nouveau à un récit des origines de l'architecture.

« Au risque de commettre la même erreur que je critique, je me vois obligé de revenir en arrière sur les états primitifs de la société humaine [...] le premier signe d'établissement humain, signe aussi de repos après la chasse, le combat et la traversée des contrées hostiles est – aujourd'hui comme autrefois, quand le paradis fut perdu pour les premiers hommes – le foyer, le feu.¹⁸ »

Jusque-là, il n'y a apparemment rien qui tranche radicalement avec les nombreux scénarios de premier abri écrit depuis Vitruve, notamment au XVIII^e siècle par l'abbé Laugier. Ces récits, à la couleur primitive plus ou moins convaincante, ont souvent pour objet de justifier une esthétique de l'architecture par ce recours à l'antériorité radicale. Il s'agit d'un argument d'autorité – l'état de nature – d'autant plus arbitraire qu'il est entièrement fictionnel. Mais l'historiette de Semper diffère sur un point fondamental de celles de Laugier, nous y reviendrons.

Semper pose d'abord l'existence du feu, du foyer comme principal élément, ou « *élément moral de l'architecture* ». Viennent ensuite autour du foyer le toit, la clôture et la terrasse. Tels sont les quatre éléments de l'architecture.

¹⁷ Semper développe notamment une distinction entre le type à court méditerranéen et le type à toiture septentrional.

¹⁸ Gottfried Semper, *Les quatre éléments de la construction* (Die vier Elemente der Baukunst), traduction (partielle) du chapitre V d'Elisabeth Fortunel, *Le journal de l'école de Versailles*, N°3, 4^e trimestre 1997, p. 62-69

Avant même de détailler leur nature respective Semper ajoute ceci :

« Selon la manière dont ces différentes sociétés se sont développées, sous l'influence du climat, de l'environnement naturel, des relations sociales et des différentes dispositions raciales, la combinaison de ces quatre éléments dut elle aussi changer, certains prenant plus d'importance quand d'autres passaient à l'arrière-plan.

Simultanément, les différentes facultés techniques de l'homme s'organisèrent autour de ces éléments : la céramique puis le métal autour du foyer, les travaux hydrauliques et la maçonnerie autour du terrassement, la charpenterie autour du toit et de ses annexes ¹⁹ »

Dès le départ, l'accent est porté sur le caractère interactif, combinatoire, co-existant de ces éléments, présents aux origines, et qui se sont perpétués par la suite.

Examinons tout de suite en quoi ces conjectures peuvent avoir quelque chose à voir avec les théories de Cuvier, comme l'a observé Joseph Rykwert²⁰.

C'est en fait sur le statut de ces « éléments » que se joue le rapprochement. Les éléments de Semper sont comparables aux *organes* des êtres vivants, tels que les pense Cuvier, par le biais des *fonctions*.

Michel Foucault a délivré une analyse pertinente des théories de Cuvier précisément sous l'angle de ces fonctions :

« [Cuvier] dissout sinon l'individualité, du moins l'indépendance de l'organe : erreur de croire que « tout est important dans un organe important » ; il faut diriger l'attention « plutôt sur les fonctions elles-mêmes que sur les organes » ; avant de définir ceux-ci par leurs variables, il faut les rapporter à la fonction qu'ils assurent. Or ces fonctions sont en nombre relativement peu élevé : respiration, digestion, circulation, locomotion... Si bien que la diversité visible des structures n'émerge plus sur fond d'un tableau de variables, mais sur un fond de grandes unités fonctionnelles susceptible de se réaliser et d'accomplir leur but de manières diverses : « ce qui est commun à chaque genre d'organes considéré dans tous les animaux se réduit à peu de choses et ils ne se ressemblent souvent que par l'effet qu'ils produisent. Cela a dû frapper surtout à l'égard de la respiration qui opère dans les différentes classes par des organes si variés que leur structure ne présente aucun point commun ». ²¹ »

¹⁹ Gottfried Semper, *Les quatre éléments de la construction* (Die vier Elemente der baukunst), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.103.

²⁰ Joseph Rykwert. "Semper and the Conception of Style" in *Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Basel and Stuttgart: Birkhäuser, 1976 ou. Cet article a également été publié dans différentes revues (*AD*, Vol. 51 N°6/7, 1981), mais toutes ont tronqué certains passages.

²¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 276-277. Les citations sont de Cuvier : G. Cuvier, *Leçons d'anatomie comparée*, t.I, p. 63-64.

Avec Cuvier, la fonction assumée par les organes devient le pivot de la compréhension des êtres vivants. Elle permet d'expliquer *de l'intérieur* la diversité des espèces et des genres en les ramenant à une même loi. Ces fonctions sont « *une forme non perceptible de l'effet à atteindre*²² ».

Le problème de Cuvier est de penser la diversité du vivant, de l'ordonner selon des principes qui rendent justice à sa propre organisation. De même, Semper, face à la diversité des architectures des différentes civilisations, se pense comme un conservateur devant mettre en ordre ses collections anatomiques. Dans un cas comme dans l'autre, et sans doute est-ce ce qui a séduit Semper, il faut pouvoir rendre compte des ressemblances. Nous reviendrons sur cet aspect ultérieurement.

Il y a quelque chose d'un peu artificiel et d'injuste à rapporter trop systématiquement le système de Cuvier à celui de Semper. Évidemment, tout ne coïncide pas, ce qu'il ne faut pas reprocher à Semper mais plutôt mettre au crédit de sa plasticité intellectuelle.

Il serait par exemple malaisé de dire si les quatre éléments doivent être interprétés comme des organes (de l'édifice) ou comme des fonctions. Si nous les considérons comme des organes, il faut établir à quelle fonction chacun renvoie. Le foyer pourrait avoir comme fonction de fédérer. Le toit et le terrassement ont tous deux une fonction protectrice, contre les intempéries, contre l'humidité et les désagréments du sol.

Le cas de la clôture est à part. Semper prend soin de préciser que la fonction première de son dérivé, la tenture, n'est pas la protection, mais la création d'espaces.

« Les tapis suspendus sont restés les véritables murs, les limites visibles de l'espace. Souvent, des murs en dur derrière devinrent nécessaires pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la création d'espace, ils étaient nécessaires pour la sécurité pour supporter la charge, pour leur permanence etc. Partout où ces fonctions secondaires ne sont pas apparues, les tapis sont restés le moyen de délimiter l'espace. Même là où les murs solides sont devenus nécessaires, ces derniers n'ont été que la structure intérieure, invisible, cachée derrière les véritables et légitimes représentants du mur, les tapis tissés et colorés. »²³

Ce passage est révélateur à plusieurs titres :

²² *Ibid.* p. 64

²³ Gottfried Semper, *Les quatre éléments de la construction* (Die vier Elemente der Baukunst), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.104.

Premièrement, on note que Semper lui-même parle de « fonction ». Ensuite, ces fonctions « circulent », c'est-à-dire qu'elles ne s'incarnent pas nécessairement par le même organe dans différentes formations architecturales.

De même que par exemple la fonction « locomotion » n'est pas assurée par les mêmes organes chez le serpent et chez la vache, la fonction « porter » peut être assurée par différents organes de l'édifice selon les configurations. Cette circulation des fonctions permet à Semper d'opérer un retournement plutôt audacieux : contre toute attente, la protection et la portance du mur sont catégorisées comme des fonctions secondaires, ou, selon une autre interprétation possible comme les fonctions primaires d'un organe, le terrassement, qui aurait évolué vers un stade secondaire, le mur.

Si nous revenons un instant sur nos interrogations initiales, la fortune critique de Semper, notons qu'il y a sur ce point, -la généalogie textile du mur-, une divergence de vues entre les lecteurs actuels et ceux du début du XXe siècle. Si pour nous, le trait le plus marquant de sa pensée est précisément cette origine textile du mur, le legs de Semper aux premiers Modernes est tout différent : il s'agit du concept d'espace²⁴.

Un passage du *Der Stil* permet de mieux comprendre le lien du concept d'espace avec la paroi²⁵ :

« Que ces inventions se soient graduellement développées dans cet ordre ou dans un autre n'a que peu d'importance ici ; reste que l'usage du tressage grossier, qui débuta avec l'enclos –comme un moyen de séparer la vie de l'intérieur de celle de l'extérieur, et comme la création formelle de l'idée d'espace- a indubitablement précédé le mur, même le plus primitif, construit en pierre ou en tout autres matériaux. La structure qui servait de support, pour porter et sécuriser cet enclos spatial était une nécessité qui n'avait aucun lien direct avec l'espace et la division de l'espace. C'était un élément

²⁴ Sur l'invention du concept moderne d'espace par G. Semper, son influence sur Berlage, Berhens, Loos voir : Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of modern architecture*, London, Thames & Hudson, 2000, article "space" p.256.

Voir également l'introduction de Harry Francis Mallgrave qui suggère une reprise avec inventaire du concept de Semper par Konrad Fiedler et August Schmarsow. in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Traduit par Harry Francis Mallgrave et Wolfgang Herrmann, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, cf. introduction, chapitre 6, "the legacy of Semper", p.41-44.

Voir également Kenneth Frampton, *Studies in tectonic Culture*, Cambridge, MIT, 1995, p.1 et la note n°2.

²⁵ E. Fortunel rapporte une distinction sémantique d'importance à propos de l'origine textile de la paroi. Semper s'appuie sur l'étymologie du mot en allemand pour renforcer sa démonstration. Pour parois, *paries* en latin, il utilise *der Wand*, et pour mur, *murum*, il utilise *Mauer*. Ce dernier dérive du latin. Tel n'est pas le cas du premier qui dérive d'une racine indo-germanique, du verbe *winden* qui signifie « tresser ». *Wand* et *Gewand* (habit, vêtement) proviennent de cette même racine.

*étranger à la pensée primitive de l'architecture, et ce n'était pas au départ un élément façonnant la forme*²⁶»

Il y a là comme un tiraillement dans l'explication de Semper. En même temps que s'affirme la primauté de la fonction, le récit des origines perd de son autorité et de son intérêt. Pour autant, il ne disparaît pas. Le récit des origines n'est pas un emprunt à la méthode de Cuvier.

Cuvier porte un regard sur l'histoire naturelle qui est surtout « horizontal ». Il veut élaborer une vision synoptique du monde naturel. Sa problématique n'est pas celle de l'évolution, il est « fixiste », mais celle de l'explication de la diversité du vivant, de la coexistence de formes si variées.

Notre hypothèse est que le récit des origines de Semper s'apparente non pas à l'œuvre de Cuvier mais à celle de Goethe.

2. Le récit des origines

Goethe s'est intéressé aux sciences naturelles, nous allons y venir, mais avant, abordons la question du récit des origines. Nous avons dit que celui de Semper différait des récits antérieurs. La comparaison avec celui de Laugier est éclairante.

Laugier, tout comme Rousseau avant lui, imagine l'homme à l'état de nature. Celui-ci « *ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature* », et voici que soudainement, il réalise que la pluie mouille et que le soleil brûle, il construit alors une petite cabane quasi-inconsciemment, sans culture, sans s'abstraire de son état de nature, puisque cette cabane doit être « *le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'architecture* »²⁷.

Il faut que l'architecture, comme les autres arts, imite la nature, telle est la raison d'être de ce récit. Dès lors, tout devient clair pour Laugier.

²⁶ Gottfried Semper, *Le style dans les arts techniques et tectoniques*, (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.254.

²⁷ M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p.2 sq. Cité par Joseph Rykwert in *On Adam's house in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural theory*. Cambridge, MIT, 1972. trad. L. Lotringer, Paris, coll. Espacements, ed. du Seuil, 1976. p.48.

« *Jamais principe ne fut plus fécond en conséquences. Il est facile désormais de distinguer les parties qui entrent essentiellement dans la composition d'un ordre d'architecture, d'avec celles qui n'y sont introduites que par besoin, ou qui n'y ont été ajoutées que par caprice* ²⁸ »

Le mot important ici, c'est « *essentiellement* », c'est-à-dire conformément à l'essence, à la nature de l'architecture. Le récit des origines de Laugier doit permettre de dissocier dans l'architecture ce qui relève de la nature (vraie, bonne) et ce qui relève de la culture (artificielle, ornementale)²⁹.

Le récit de Semper semble prendre l'exact contre-pied de Laugier. Il se déploie « *quand le paradis fut perdu pour les premiers hommes* ». C'est un récit d'après la chute, quand l'homme a déjà quitté son état naturel. Il n'y est pas question d'imitation de la nature, mais de retour au premier moment de la créativité de l'homme. Nous conjecturons que ce contre-pied n'est pas le fait du hasard, mais doit tout à la médiation de Goethe. Dans un texte intitulé « *architecture allemande*³⁰ », Goethe s'en prend violemment à Laugier.

S'adressant au « *connaisseur philosophique français nouveau style* », Goethe lui oppose ironiquement une cabane campagnarde, « *invention beaucoup plus primordiale dont tu ne pourrais même par abstraire des principes pour tes porcheries* ». Conclusion, après ces gentillesses :

« *... aucun de tes syllogismes n'est à même de s'élever jusqu'à la région de la vérité, ils baignent tous dans l'atmosphère de ton système.* ³¹ »

Un peu après, Goethe donne sa propre version des origines de l'art, qui présente quelques similitudes avec l'approche de Semper :

« *L'art est déjà créateur longtemps avant qu'il ne devienne beau [...] Car la nature créatrice de l'homme se montre agissante dès que son existence matérielle est assurée. Dès qu'il est sans objet d'inquiétude et de peur, le demi-dieu, agissant sereinement, cherche des matières à l'alentour afin de leur insuffler son esprit. C'est ainsi que le sauvage en vient à façonner ses noix de coco, ses plumes et son corps de traits extravagants, de figures horribles, de couleurs criardes. Et même si cette imagerie*

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁹ Le récit de Laugier avait déjà été critiqué par J.N.L. Durand. Voir J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*, Paris, Firmin Didot, 1819. introduction, p.16.

³⁰ J.W. Von Goethe, *Architecture allemande*, 1772 ; AG. XIII, 16-26 publié dans *Ecrits sur l'art*. trad. de J.-M. Schaeffer, présentation de Tzvetan Todorov, Paris Klincksieck, 1983. Réédité par Flammarion, 1996.

³¹ *Ibid.*, p. 79.

*se composait de formes les plus arbitraires, elle serait néanmoins harmonieuse, fût-elle dépourvue de proportions, car elle a été créée comme totalité caractéristique par l'unité d'une sensibilité.*³² »

La seule nature dont il est question ici, c'est la « nature créatrice de l'homme », foisonnante dès le départ, identique chez le primitif comme chez le poète moderne. Pour Semper, c'est le spectacle de la nature qui insuffle le goût de l'art à l'homme.

« L'instinct artistique est encore latent chez l'homme simple et primitif, alors qu'il apprécie déjà la loi créative de la nature »

Chez Semper comme chez Goethe, le retour à l'origine permet de présenter les processus artistiques élémentaires et non la production d'artefacts plus simples ou plus dénudés qu'à des époques ultérieures. Goethe procède de la même manière lorsqu'il cherche à définir les genres littéraires. Todorov note ainsi : « l'idée de Goethe est double. D'une part, il décide que, pour comprendre le genre littéraire contemporain, on doit remonter à ses formes originelles et simples, à une sorte d'embryon abstrait, où les formes retrouvent leurs fonctions initiales, et par là même leur intelligibilité. D'autre part il décide que la « nature » de chaque genre est dans le langage, [...] plus exactement dans les conditions de sa production, sa transmission et sa réception³³ »

Goethe donne ainsi accès à la compréhension d'un trait déroutant de l'œuvre de Semper. Celui-ci récuse l'architecture comme dérivée de la nature, mais il ne renonce pas à la quête de « l'essence » de l'architecture, en restituant ce qui fut ces origines. Ce faisant, il se maintient dans la tradition classique où chaque genre artistique procède originairement d'une essence.

3. Le problème de la ressemblance

Sur cette question également, Semper oscille entre sa culture d'inspiration classique, goethéenne, et la référence plus moderne que représente pour lui Cuvier.

La ressemblance, dans le monde des formes architecturales ou naturelles, n'est pas un thème que Semper développe spécifiquement. Nous choisissons d'aborder ce sujet ici parce qu'il permet de discriminer les emprunts respectifs aux théories de Cuvier et à celles de Goethe dans l'œuvre de Semper.

³² *Ibid.*, p. 84.

³³ *Ibid.*, Introduction, p.25

Dans l'Introduction à la théorie de la construction comparée, un texte antérieur aux Quatre éléments de la construction, Semper aborde le thème de la ressemblance :

« L'architecture crée des formations originales [...] Ces formations sont organiques si elles naissent d'une idée basique correctement posée, et qu'elles manifestent la règle et la nécessité inhérente, les deux qualités qui rendent les créations de la nature si admirables et parfaites.

Un génie peut, inconsciemment, par ses facultés, donner à ses œuvres ces qualités naturelles. Mais la tâche d'un architecte intelligent devrait être de rechercher la source, puis de suivre le cours de ces idées premières et de ramener ainsi la loi cachée de la vêtue artistique à sa plus simple expression.

Dans cette recherche, l'architecte rencontrera beaucoup de difficultés [...] Mais il ne parviendra à quelque succès [...] que s'il explore le domaine de l'architecture et choisi parmi l'infinie variété ce qui est le plus significatif, s'il regroupe par famille ce qui est parent, et ramène le complexe et le dérivé à l'état du simple et de l'original.

Il réalisera à la fin que de même que la nature qui, dans toute son abondance, est économe de ses motifs, qu'elle modifie des milliers de fois ces quelques formes basiques selon le stade de l'évolution atteint par les êtres vivants et selon différentes conditions de vies, -réduisant des parties en allongeant d'autres, certaines tout à fait développées, d'autre n'étant plus que des traces- de même l'architecture est basée sur certaines formes communes dépendant d'une idée originale, la réapparition constante de ces formes rendant possible d'infinies variations, conditionnées par des besoins et des circonstances particulières.³⁴ »

Nous observons qu'une différence se fait jour entre les théories de Cuvier et celles de Semper. La « *nécessité inhérente* » que mentionne ici Semper, même si elle tend à assumer le même statut qu'une fonction, diffère sur un point essentiel : elle est un motif visible. C'est selon la règle d'une parenté visuelle, d'une ressemblance, que Semper enjoint au bon architecte de regrouper les formes. Or précisément, c'est l'inverse que préconise Cuvier. Les organes des différentes espèces doivent être comparés non pas selon une éventuelle ressemblance, mais selon la manière dont ils s'acquittent de fonctions similaires.

Cet apparent contresens reflète en réalité la fidélité de Semper aux conceptions de Goethe.

Goethe (1749-1832), de plus de deux générations l'aîné de Semper, poète et écrivain immensément reconnu, a une curiosité qui excède le champ littéraire. Les apports de Goethe à Semper sont multiples. Laissons de côté ses écrits littéraires et esthétiques, pour nous intéresser à ses écrits scientifiques.

³⁴ Gottfried Semper, *Préface à la théorie de la construction comparée* (Vergleichende Baulehre, 1850) MS 55, fols. 1-13. D'après la traduction anglaise de Wolfgang Hermann in: Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984, p. 194.

Goethe, curieux de botanique, a formulé l'hypothèse de l'*urpflanze*, la plante primitive, dont toutes les plantes existantes dériveraient. C'est en observant les similitudes au sein du monde végétal que Goethe, sans autre bagage scientifique que son intuition, tente de construire cette théorie.

*Toutes ces formes se ressemblent et aucune à l'autre n'est pareille ;
Et c'est pourquoi leur chœur suggère à notre esprit une secrète loi.*³⁵

L'*urpflanze* est une théorie qui va longtemps le préoccuper et qu'il va sans cesse reformuler. Au départ, Goethe considère que cette plante doit exister et il ne désespère pas de la découvrir un jour. Puis, au contact de Schiller, Goethe comprend que l'*urpflanze* n'est ni une hypothèse scientifique susceptible d'expérimentation, ni une plante réelle, mais une idée. Cette idée reste malgré tout assez confuse, oscillant entre deux pôles différents.

Il y a d'une part l'idée d'un type primordial, qui permet de subsumer toutes les formes apparentes existant dans la nature ; c'est la conception qu'on appellerait aujourd'hui « phylogénétique ». Elle n'autorise pas de vérification expérimentale.

L'autre aspect de l'*Urpflanze* renvoie à une conception « ontogénétique » (ce qui concerne le développement singulier de la plante, sa croissance). Cette piste présente l'avantage de pouvoir donner lieu à maintes observations. Goethe va par exemple imaginer que tous les organes de la plante (pistil, étamines, feuilles, racines etc...) dérivent de la feuille. Goethe cherche à comprendre le mode de construction de la plante. Il pose que les différentes parties de la fleur naissent par modification d'un même organe, la feuille, suivant plusieurs phases : extension-déploiement, concentration-contraction, affinement-intensification. De là, il imagine la forme de l'hypothétique *Urpflanze*.

Goethe cherche à comprendre les raisons des variations, des dérivations, qui adviennent à partir de l'*Urpflanze*. Il observe notamment les plantes d'altitudes, atrophiées, et suggère que l'*Urpflanze* se modifie en fonctions de circonstances extérieures à son essence, tel le climat.

Le passage de Semper précédemment cité de l'*Introduction à la Théorie de la construction comparée* fait clairement échos à cette idée de dérivation d'un type primordial au gré de circonstances extérieures :

« la nature [...] est économe de ses motifs, [...] elle modifie des milliers de fois ces quelques formes basiques selon le stade de l'évolution atteint par les êtres vivants et selon différentes conditions de vies, -réduisant des parties en allongeant d'autres, certaines tout à fait développées, d'autre n'étant plus

³⁵ Goethe, *La métamorphose des plantes*, HA, 1, p.199, v.6. Il s'agit d'un *lebrgedicht*, un poème didactique. Cité par Jean Lacoste in *Goethe science et philosophie*, Paris, PUF, Perspectives Germaniques, 1997, p.17.

que des traces- de même l'architecture est basée sur certaines formes communes dépendant d'une idée originale, la réapparition constante de ces formes rendant possible d'infinies variations, conditionnées par des besoins et des circonstances particulières. »

Dans les *quatre éléments*, Semper gomme ces spéculations sur les ressemblances. Il a désormais conscience qu'avec son nouveau modèle inspiré de Cuvier, il peut échapper aux fausses ressemblances. Il peut dès lors critiquer ceux qui sont tombés dans le piège que lui a su éviter :

« J'ai mentionné précédemment des écrivains qui consacrent beaucoup de temps à rechercher l'origine de l'art, et qui croient pouvoir en déduire les différentes manières de construire. La tente nomade joue un rôle plutôt important dans leurs arguments. Ainsi, avec une grande perspicacité, ils décèlent dans la courbe caténaire de la tente la norme de la tradition constructive Tartaro-Chinoise (même si cette même courbe se retrouve dans les capes et les chaussures de ces peuples), ils négligent l'influence plus générale et moins douteuse, qu'a eu le tapis, dans sa capacité à constituer un mur, un moyen de protection, sur l'évolution de certaines formes architecturales. ³⁶ »

La fréquentation des sciences naturelles, par la double référence à Goethe et à Cuvier, a été très fertile pour la mise au point théorique de Semper.

Deux éléments clefs se dégagent de ces rapprochements :

-Il y a d'abord l'approche typologique, qui a été appliquée à plusieurs niveaux par Semper : types de construction, types de motifs formels, type de sociétés etc...

Cette approche s'est répandue rapidement à beaucoup de disciplines au XXe siècle, mais elle semble chez Semper s'apparenter aux spéculations de Goethe sur la plante primordiale.

-L'autre élément est le concept de fonction, qui appartient spécifiquement à Cuvier. C'est grâce à cette idée que les « éléments » de Semper ont pu se détacher du plan des ressemblances et acquérir ainsi une plus grande force explicative.

³⁶ Gottfried Semper, *Les quatre éléments de la construction* (Die vier Elemente der baukunst), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.103

La création poétique (Dichtung), chez tout poète véritable, est toujours en même temps une conception du monde (Weltansicht) »

Wilhelm von Humboldt, 1830

III. LA MEMOIRE ET L'OUBLI, MECANIQUE DE LA SIGNIFICATION ARCHITECTURALE

Si les théories de Semper doivent beaucoup aux sciences naturelles, elles ne leur doivent pas tout. L'intelligence de Semper a été d'emprunter certaines approches à ces disciplines, sans identifier pour autant l'architecture à la nature. Nous allons étudier dans cette dernière partie la manière spécifique dont Semper envisage la signification architecturale.

« Le nœud est peut-être le symbole technique le plus ancien, et [...] l'expression la plus précoce des idées cosmogoniques qui s'élevèrent parmi les nations. »

Comment comprendre cette sentence typiquement sempérienne, issue du *Der Stil* ? Qu'est-ce qu'un symbole technique ?

Pour répondre à ces questions, il faut revenir encore à Goethe, référence pour Semper qui le cite en exergue des *Observations préliminaires*.

1. Le symbole goethéen

Si Goethe et Semper ne sont pas de la même génération, ils partagent en tout cas quelques communes aspirations.

Envers la connaissance tout d'abord. Goethe n'est pas un véritable scientifique, il est impatient de formuler une grande synthèse, plutôt que d'accumuler des observations partielles. Lisant Linné, le botaniste scandinave, Goethe écrit ceci :

« Ce qu'il cherchait à dissocier par la force devait nécessairement aspirer, selon le besoin le plus profond de mon être, à la réunion.³⁷ »

Semper a ce même goût de la synthèse, il s'affranchit de la prudence des archéologues, et recherche un système qui, à défaut d'être vrai dans tous ces détails, soit susceptible d'expliquer vraisemblablement les grandes évolutions de l'architecture :

« Quel est l'intérêt de cette séparation constante, de cette différenciation qui caractérisent notre actuelle théorie de l'art ? Ne serait-il pas mieux et plus utile d'insister sur l'intégration, ascendante et descendante de l'œuvre d'art, avec son environnement, avec ses accessoires, plutôt que de toujours distinguer et diviser ?³⁸ »

L'autre élément qui paraît être un apport de Goethe à Semper, c'est la délimitation d'un domaine propre de l'art, hors de l'imitation de la nature. Goethe formule deux idées décisives à ce sujet : d'une part, l'art a ses lois propres, qui peuvent être inspirées de la nature, mais ne l'imitent pas directement, d'autre part, l'art diffère de la nature dans sa manière de signifier :

« La nature forme des êtres vivants mais quelconques, l'artiste forme des êtres morts mais dotés de signification. [...] Dans le cas d'œuvres de la nature, le spectateur doit apporter lui-même la signification, le sentiment, les pensées, l'effet et l'action sur l'âme ; dans le cas de l'œuvre d'art, il veut et doit trouver tout cela dans l'œuvre. [...] La nature semble agir pour elle-même, l'artiste agit en tant qu'homme, pour le bien des hommes³⁹ »

L'art est à la fois une connaissance du monde, et un monde de significations intentionnelles. Todorov note à ce sujet que « la représentation adéquate n'est nullement l'équivalent, qu'on y prenne garde, de

³⁷ (MA, 12, p.22 (1817) ; trad dans *la métamorphose des plantes* p.90)

³⁸ Gottfried Semper, *Les quatre éléments de la construction* (Die vier Elemente der baukunst), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.89

³⁹ J.W. Von Goethe, *essai sur la peinture de Diderot*, 1799, AG. XIII, 201-253 publié dans *Ecrits sur l'art*. p.194 trad. de J-M. Schaeffer, présentation de Tzvetan Todorov, Paris Klincksieck, 1983. Réédité par Flammarion, 1996.

l'imitation fidèle. La connaissance que Goethe exige de l'art a trait aux essences, non aux apparences.⁴⁰»

Goethe rechigne à la théorie et montre souvent sa défiance à l'égard de l'esthétique. Pour lui, la connaissance ne devrait pas former un plan séparé de la pratique, du monde phénoménal. L'art, la poésie, sont une voie d'accès privilégiée à la connaissance, parce qu'ils sont en acte.

« [Il y a style lorsque] l'art en arrive enfin à connaître de manière de plus en plus précise les propriétés des choses et leur manière d'être. [...] Le style [...] repose sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'essence des objets pour autant qu'il nous soit permis de la connaître sous forme de figures visibles et tangible⁴¹ »

Il nous reste à commenter le point le plus décisif pour Semper de la pensée goethéenne, celui par lequel son approche comparatiste s'est muée en véritable sémiotique de l'architecture : il s'agit de la notion de symbole.

Goethe et Schiller se sont profondément interrogés sur la manière la plus appropriée de délivrer des significations « universelles » en poésie. Goethe a alors formulé la différence pour lui essentielle entre symbole et allégorie. Voulant faire coïncider l'universel des idées et le particulier de l'œuvre d'art, Goethe a trouvé son objet théorique d'élection dans le symbole. Contre l'allégorie qui ne fait que personnifier une abstraction, et où l'intention de signifier est par trop voyante, le symbole représente la synthèse idéale, pour la poésie comme pour les arts visuels.

« Les objets représentés de cette manière [symbolique] semblent n'exister que par eux-mêmes et pourtant ils possèdent une dimension profondément signifiante, cela à cause du fait qu'un objet idéal comporte toujours une dimension universelle⁴² »

Dans l'allégorie, l'idée travaille en quelque sorte contre sa représentation :

« [des œuvres l'allégoriques], on ne peut apprendre que peu de bien, parce qu'elle détruisent l'intérêt pris à la représentation elle-même et poussant l'esprit (Geist) pour ainsi dire à se retirer en lui-même,

⁴⁰ *Ibid.* Tzvetan Todorov, *Introduction*, p.32.

⁴¹ *Ibid.* J.W. Von Goethe, *Simple imitation de la nature, manière, style*, 1789 ; AG. XIII, 66-71 p.98.

⁴² *Ibid.* J.W. Von Goethe, *Les objets des arts plastiques, (Gegenst. Der bild. Kunst)* 1797 ; AG. XIII, 122-125 p.104.

dérobant à ses yeux l'objet réellement représenté. L'allégorie et le symbole se distinguent par le fait que celui-ci désigne indirectement, alors que celle-là désigne directement.⁴³ »

Le symbole possède en outre cette faculté de véhiculer des significations non-littérales, de cette façon, l'art devient le « médiateur de l'indicible⁴⁴ ».

« Le symbole transforme l'apparition en Idée, l'Idée en image, de telle manière que dans l'image l'Idée reste indéfiniment agissante, inaccessible et inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues⁴⁵ »

On retrouvera intact chez Semper ce souci « d'articuler les significations non-littérales des arts visuels » ainsi que le note Caroline Van Eck⁴⁶. Le caractère indicible de l'art va devenir un lieu commun du romantisme. L'intelligence de Semper sera de ne justement pas se complaire dans cette figure du mutisme de l'art.

Partant du constat qu'il y a de l'indicible dans l'art, il n'aura de cesse de rechercher une stratégie interprétative susceptible de dire la forme, de s'approcher au plus près possible de cette béance du langage.

À ce sujet, mais là encore, il ne s'agit que de conjectures, peut-être peut-on rapprocher cette herméneutique symbolique de l'architecture propre à Semper des considérations sur le langage du linguiste Wilhelm Von Humboldt (1767-1835), contemporain et ami de Goethe. Denis Thouard, son traducteur français, rapporte que pour Humboldt « la sprache [langage] est indissociablement Zeichen, signe disponible à tous les usages, et Abbild, copie, image, fonction symbolique. Les emplois plus scientifiques et communicatifs d'un côté, plus poétiques et expressifs de l'autre [...] sont toujours présents en même temps.⁴⁷ »

En ce début du dix-neuvième siècle, en même temps que s'épanouit la figure de l'artiste en proie avec l'indicible (de l'art, de l'individualité, des passions...) la pensée plus analytique de Humboldt et d'autres philologues-linguistes commence en effet à prendre le langage et les langues pour objets

⁴³ *Ibid.* p.105

⁴⁴ *Ibid.* J.W. Von Goethe, *Maximes et réflexions*, 384, n°25, p.312 de l'édition Flammarion.

⁴⁵ *Ibid.* J.W. Von Goethe, *Maximes et réflexions*, 1113, n°109, p.324 de l'édition Flammarion.

⁴⁶ Caroline Van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam, A&NP, 1994, p.233.

⁴⁷ Commentaires de D. Thouard, article « sprache : langue/langage », p.175 in : Wilhelm Von Humboldt, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, traduit et commenté par D. Thouard, Paris, Seuil, 2000

d'étude. Il ressort de tout cela, comme en écho aux spéculations de Goethe sur le symbole, que le langage n'est pas ce médium transparent de la pensée :

« la langue est en effet image et signe, ni tout à fait le produit de l'impression des objets, ni tout à fait le produit de la liberté du locuteur, toutes les langues particulières portent en chacun de leurs éléments des traces de la première de ces propriétés ; mais que l'on puisse reconnaître à chaque fois ces traces repose, hormis leur propre netteté, sur la disposition de l'âme à prendre le mot plutôt comme une image ou plutôt comme un signe ⁴⁸ »

2. La pensée magique

Pour nous résumer, voici les traits de la pensée goethéenne sur l'art et la poésie susceptibles d'avoir influé sur la « stratégie interprétative » de Semper :

-l'art n'imité pas la nature, mais en est une compréhension

-l'horizon de l'art est humain, c'est la signification

-Parmi les différents modes de signification, le symbole est le plus fondamental

Voici maintenant la version la plus aboutie du « récit des origines » de Semper, issue du *Der Stil*. Il n'y est pas encore question d'architecture :

« Environné d'un monde plein de forces et de mystères, l'homme tente d'en deviner la loi, il peut vouloir la comprendre, mais il ne la déchiffre jamais, il ne parvient qu'à quelques harmonies partielles, et suspend son esprit, dans un état irrésolu de perpétuelle tension, il conjure lui-même cette perfection manquante dans le jeu. Il se fabrique un monde-miniature complet et parfait en tant que tel dans lequel la loi cosmique est évidente, contenue dans des limites précises ; par le jeu, l'homme manifeste son instinct cosmique.

Son imagination crée ces images, en représentant, en enrichissant, en adaptant des situations naturelles dont il a été témoin, si bien ordonnées qu'il croit qu'il peut déceler dans un événement isolé l'harmonie du tout, et durant de courts moments, l'homme a l'illusion d'échapper à la réalité. À dire vrai, cette délectation de la nature n'est pas différente de la délectation de l'art, parce que la beauté de la nature (en tant que perçue par l'homme, complétée par son imagination) est assimilée à la beauté de l'art en général, comme une catégorie secondaire.

Quoi qu'il en soit, ce goût artistique de la beauté de la nature n'est en aucune façon la manifestation la plus naïve ou la plus précoce de l'instinct artistique. Au contraire, ce dernier est encore latent chez l'homme simple et primitif, alors qu'il apprécie déjà la loi créative de la nature, qui scintille dans la réalité aux travers des séquences rythmiques de mouvements dans le temps et l'espace, telles qu'elles transparaissent des couronnes, des colliers, des enroulements, dans les rondes, dans les notes qui

⁴⁸ *Ibid.* p.105 § 21.

*l'accompagnent, dans le battement des pagaies etc. À partir de tout cela, l'architecture et la musique se sont développées, ces deux arts purement cosmiques (non-imitatifs) les plus nobles, dont le caractère fondateur ne devrait pas être oublié des autres arts.*⁴⁹»

On retrouve comme condensés les traits que nous venons de mentionner. « L'instinct cosmique » précède et conditionne « l'instinct artistique ». Si la formulation peut paraître maladroite (des instincts pour des faits de culture), il n'en demeure pas moins qu'il y a comme un bond qualitatif dans la représentation des motivations des premiers hommes à créer. Ce n'est plus l'avènement de la raison qui est décrit, sous la pression de circonstances extérieures (il pleut, si je me couvrais ?) mais l'émergence de la pensée symbolique. Plus d'un siècle d'ethnologie nous ont depuis familiarisé avec cette pensée symbolique, qui est, plus que la « raison » dont les contours sont difficiles à cerner, la véritable manifestation de la pensée humaine.

Mais Semper, lorsqu'il reformule cette fable, ne dispose pas de toutes ces observations. Pas plus qu'il ne connaît les manifestations artistiques du néolithique⁵⁰. Comment se fait-il alors qu'il tombe si juste (si tant est qu'il nous soit donné d'en juger) ?

Notre hypothèse est que cette intuition de la « pensée magique », qui anticipe des concepts propres à l'ethnologie moderne, ne doit rien aux connaissances de Semper en ce domaine. Nous pensons qu'une fois de plus, ce récit des origines n'est pas en lui-même sa propre fin, mais qu'il sert de fondement pour d'autres conjectures.

Semper est en quête des significations essentielles de l'architecture, des symboles au sens goethéen, qui lui donne son statut d'art véritable. Mais pour pouvoir interpréter symboliquement l'architecture, les ornements, il faut qu'il y ait eu au départ, et ensuite de manière permanente, une intention de signifier.

Ce qui est donc en jeu pour Semper, c'est de poser que partout et tout le temps, l'activité de l'homme, sa production, est symbolique, avant tout. Conséquence de ce pré-requis : il n'y a pas d'un côté les mythes et les croyances, et de l'autre la production technique de l'homme, mais les deux forment un plan continu. L'homme fabrique, façonne, édifie, avec ses croyances. Il n'y a pas d'un côté la pensée magico-religieuse qui serait une pré-rationnalité, et de l'autre le progrès technique et scientifique qui témoignerait de l'émergence de l'homme moderne, mais ces deux aspects sont le résultat d'une même faculté.

⁴⁹ Gottfried Semper, *Le style dans les arts techniques et tectoniques* (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik), d'après la traduction de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. *Prolégolème*, p.196.

⁵⁰ Sur les connaissances ethnologiques et préhistoriques de Semper, voir H.F Mallgrave, « Semper, Klemm and ethnography », *Lotus*, N°109, 2001, P. 118-131

Ce plan continu des significations symboliques aux travers des techniques nous apparaît, plus que l'origine textile du mur, comme la véritable révolution conceptuelle de Semper.

La tectonique est véritablement un art cosmique, le mot grec μ , qui n'a d'équivalent dans aucune langue actuelle, signifie ordre cosmique et ornement. La raison de l'ornementation de l'objet d'art est d'être en harmonie avec la loi de la nature. Lorsque l'homme ornemente, il ne fait que rendre les lois de la nature lisibles sur l'objet orné, de manière plus ou moins consciente.⁵¹»

La tectonique, mot que Semper emprunte à Bötticher, désigne désormais l'architecture. L'ornementation n'a plus rien de contingent. Elle fait corps de plein droit avec l'architecture. Surtout, elle fait le lien entre l'architecture et le monde des représentations « cosmiques » de l'homme.

Les techniques, l'acte d'édification, les rituels sont signifiants. Intéressons-nous maintenant de plus près au déploiement de ces significations dans l'architecture.

⁵¹ Gottfried Semper, *Introduction à la théorie de la beauté formelle* (theorie des Formell-Shönen) ca. 1856/1859 : MS 179, fols. 1-46. D'après la traduction anglaise de Wolfgang Hermann in: Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984, p.219.

3. La mémoire et l'oubli

Pour Semper, l'horizon des significations architecturales est humain. L'architecture pétrifie des actions humaines. Nous en avons relevé de deux ordres. Certains éléments architecturaux pétrifient des pratiques directement dérivées de l'acte d'édification, d'autres pétrifient des actes liés au rituel, à des pratiques sociales plus exceptionnelles.

Au premier ordre appartient l'expression textile du mur. Par exemple, le mur assyrien, avec ces fresques à la géométrie caractéristique, révèle la présence antérieure du tapis, dont certains traits formels liés à sa fabrication se sont perpétués.

Au second ordre appartiennent les ornements du temple, qui sont la réification d'offrandes, de sacrifices, bref, d'objets associés au rituel. Semper parle également dans ce même ordre d'idée, de la configuration des temples de pierre égyptiens, qui dériverait selon lui de constructions éphémères, édifiées à l'occasion pour assembler prêtres et pèlerins.

Semper ne marque pas cette distinction entre les deux types d'actions. Il tendrait même à l'effacer, fidèle en cela à cette conception de la continuité des significations symboliques au sein de la technique.

Cela est patent pour le cas du mur, dont la généalogie textile est expliquée tantôt par une référence à un acte d'édification (l'enclos de branchages tressés), tantôt par une référence à un acte rituel, (le tapis suspendu en offrande). Ce refus de trancher permet également à Semper de penser une continuité entre l'architecture domestique, et l'architecture sacrée, monumentale.

« Une maison humaine [...] convenait [aux dieux], elle serait simplement plus noble, plus belle, plus élevée. Une ornementation plus riche lui serait réservée. »

De même pour les dignitaires civils :

« Le palais du roi ne se distinguait que par la décoration des murs et poteaux par des produits ouvragés »

Semper pose que l'autel du temple n'est qu'une forme dérivée, spécialisée du foyer domestique.

L'ornement garde chez Semper sa fonction antérieure de marqueur social, mais il donne surtout accès à une sorte de géographie discrète des temps humains.

L'architecture monumentale, figure du temps long, garde le souvenir de la célébration éphémère qu'elle a abritée. Pourquoi ? Parce que cette célébration est la raison d'être *en acte* de cet édifice.

Pour Semper, l'architecture est une mise en scène du temps humain. Il y a le temps séculier de l'architecture domestique, qui est évoqué par les ornements renvoyant à l'édification, et il y a le temps cyclique des célébrations, que l'architecture monumentale rappelle tout au long de l'année.

Les actions humaines comme signifiées de l'architecture ont été interprétées comme une réminiscence chez Semper des thèses du linguiste Wilhelm Von Humboldt. Cette hypothèse est accréditée par certains passages où Semper reconnaît sa dette envers la linguistique :

« L'art a son langage particulier, qui procède par types formels et par symboles se transformant au gré du mouvement de la culture dans l'histoire, de façons les plus diverses, de sorte que, comme dans le cas du langage, il prévaut une grande variété dans sa manière d'être intelligible. De même que dans les plus récentes recherches de linguistique, la finalité est de découvrir les éléments communs à différentes formes linguistiques, de suivre la transformation des mots au fil des siècles, en les ramenant à une ou plusieurs sources où ils convergent dans une commune forme primordiale [urform] de même, une entreprise similaire est justifiée dans le domaine de l'enquête artistique. ⁵² »

Wilhelm Von Humboldt conçoit le langage non comme la simple description des choses mais comme la vocalisation d'action.

« En elle même, la langue est non pas un ouvrage fait (ergon) mais une activité en train de se faire (energeia). Aussi sa vraie définition ne peut être que génétique. Il faut y voir la répétition éternellement recommencée du travail qu'accomplit l'esprit afin de plaquer le son articulé à l'expression de la pensée. En toute rigueur, une telle définition ne concerne que l'acte singulier de la parole proférée ; mais au sens fort et plein du terme, la langue n'est, tout bien considéré, que la projection totalisante de cette parole en acte. ⁵³ »

Cette insistance sur l'action, le vouloir, comme essence de la langue résulte d'un changement dans l'analyse du rôle et de la nature du verbe. Le verbe n'est plus considéré comme un nom auquel a été

⁵² *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* Vol. 1, 1, introduction. Cité par A. Forty, p.70.

⁵³ Wilhelm Von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, G.S. VII, 46, Traduction de P. Caussat, Paris, Seuil, 1974, p.183-184. Cité dans le recueil *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, traduit et commenté par D. Thouard, Paris, Seuil, 2000, p. 171.

adjoind le verbe « être » , mais est en soi un radical de la langue, c'est-à-dire une forme originaire, non dérivée⁵⁴. Michel Foucault a analysé ce passage d'une conception à une autre, et ses conséquences :

« [le langage] n'est plus un système de représentations [...] il désigne en ses racines les plus constantes des actions, des états, des volontés ; plutôt que ce qu'on voit, il veut dire originellement ce qu'on fait ou ce qu'on subit [...] Alors qu'à l'époque classique, la fonction expressive du langage n'était requise qu'au point d'origine et pour expliquer seulement qu'un son puisse représenter une chose, au XIXe siècle, le langage va avoir, tout au long de son parcours et dans ses formes les plus complexes, une valeur expressive qui est irréductible ; aucun arbitraire, aucune convention grammaticale ne peuvent l'oblitérer, car si le langage exprime, ce n'est pas dans la mesure où il imiterait et redoublerait les choses, mais dans la mesure où il manifeste et traduit le vouloir fondamental de ceux qui parlent ⁵⁵ »

Si nous résumons l'état de nos investigations sur la signification chez Semper, dans sa dimension temporelle, nous avons pour l'instant deux temps.

Premier temps, c'est l'acte, rituel éphémère ou geste d'édification. Deuxième temps, c'est la pétrification, ou symbolisation de ce geste dans l'architecture, temps qui appelle la remémoration.

Semper ne s'arrête pas à ce schéma. Vient ensuite le temps de l'oubli. Ce troisième temps ouvre en fait la possibilité d'un abîme temporelle, puisqu'il coupe le chemin d'un retour à l'origine. Entre l'origine et la période considérée, la Grèce classique par exemple, il peut dès lors s'être intercalé un nombre indéfini de phases.

« La civilisation hellénistique ne pouvait naître que sur le terreau des nombreux états de civilisations antérieurs, depuis longtemps disparus et décomposés, et des motifs étrangers importés, dont le sens originel s'était perdu.

La mythologie dans cette forme ordonnée que nous lui connaissons chez Homère et Hésiode a été une création poétique autonome des Grecs, qui s'est épanouie au sein d'un système philosophique dont le naturalisme symbolique n'était plus compréhensible et était devenu une fois encore mythique, ce système qui lui-même s'était formé sur une tradition éteinte de faits, d'articles de foi étrangers ou indigènes et de poésie. Tel était le sol fécond sur lequel germa la libre poésie des Grecs sur les dieux. Comme la mythologie et presque comme son illustration, les arts jaillirent des restes de motifs plus anciens, indigènes et importés, qui avaient été coupés de leurs racines ⁵⁶ »

⁵⁴ Pour une analyse plus précise, voir Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 301-303.

⁵⁵ *Ibid.* p.302-303

⁵⁶ Gottfried Semper, *Les quatre éléments de la construction* (Die vier Elemente der baukunst), d'après la traduction anglaise de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p.101.

Ce passage, tronqué dans la traduction française, est d'une grande importance. Semper pose l'apport étranger comme essentiel à la formation de la culture grecque, mais surtout, il met en scène l'œuvre de l'oubli, à notre avis décisive. Il fallait que les chaînes des cultures antérieures soient brisées par cette force, pour qu'à partir de ces fragments, une nouvelle totalité émerge. Ces traditions antérieures s'étaient elles-mêmes élaborées en oubliant à leur tour d'autres traditions, etc.

Dans le *Der Stil*, Semper revient sur cette idée :

« Au-delà de l'invention de nouvelles formes ou de nouveaux types artistiques qui remplaceraient ceux, toujours vénérés, hérités des ancêtres, le génie créatif grecque avait une plus noble tâche, une fin plus élevée. Cette mission était différente, en effet les Grecs ont appréhendé ces types et motifs déjà figés matériellement par leurs voisins, comme une expression tellurique, comme une idée à la signification plus haute, par un symbolisme de la forme dans lequel les principes opposés qui s'affrontaient chez les barbares ont été unifiés dans une collaboration plus libre, dans une harmonie plus belle et plus riche. Comment espérer atteindre ce sens plus haut, comment comprendre la forme hellénique, seconde, composée, sans une connaissance préalable de ces composants traditionnels, ces composants qui obéissent d'une certaine manière aux lois naturelles ?⁵⁷ »

On retrouve le thème goethéen de la synthèse des contraires, mais aussi un affinement de l'idée précédente : Les Grecs n'ont plus accès aux significations originaires des « motifs » dont ils ont hérité, mais ils ont la liberté de les réinterpréter.

À partir d'une origine insondable, l'oubli créé un mouvement perpétuel de sédimentation des significations dans le temps. Ce mouvement, qu'on s'autorisera à qualifier de vraisemblable et de poétique, pourrait être inspiré des théories de Humboldt. Dans son *étude comparée des langues*, Humboldt remarque que les langues « grossières » ont pour caractéristique principale la régularité, alors que les langues « cultivées » procèdent de l'anomalie⁵⁸, de l'exception grammaticale. Il émet dès lors une hypothèse, en forme d'interrogation :

« Quant à moi, je dois ajouter ici une autre question : une langue quelconque est-elle mûre pour une culture achevée avant qu'elle ne soit passée par plusieurs états intermédiaires, en particulier, par ceux

⁵⁷ Gottfried Semper, *Le style dans les arts techniques et tectoniques* (Der Stil in den techischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik), d'après la traduction de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.248.

⁵⁸ Cette distinction s'appuie sur une analyse technique. Il s'agit de la distinction de Schlegel entre les langues à flexions et les langues agglutinantes. Voir Foucault p. 296. Pour une histoire des théories linguistiques au XIXe, des conjectures sur les langues sémitiques et indo-européennes, voir Maurice Olender, *Les langues du paradis*, Paris, Seuil, 1989.

qui brisent le mode de représentation d'origine à tel point que la signification initiale des éléments n'est plus tout à fait claire ?⁵⁹ »

Humboldt postule que les langues primitives ont un rapport immédiat avec le monde phénoménal, c'est-à-dire un large vocabulaire à l'image de sa diversité, mais une structure formelle lâche. Dans cette configuration, la pensée abstraite est difficile à formuler, parce que non soutenue par les finesses expressives d'une grammaire riche. Humboldt cherche alors le scénario vraisemblable pour expliquer l'apparition de structures complexes au sein des langues :

« Pour rétablir la véritable mesure et limiter la force de l'élément matériellement signifiant, le croisement des nations et des langues est un moyen extrêmement efficace. Un nouveau mode de représentation s'assemble aux précédents, les groupes qui se mêlent ne connaissent pas mutuellement la combinaison particulière des mots de leurs parlers, mais les prennent globalement comme des formules ; [...] l'esprit exerce une domination plus libre sur la langue. L'organisation origininaire est du même coup perturbée, mais la force nouvelle qui intervient est organique elle aussi ; [...]. Les migrations apparemment erratiques et sauvages des groupes de peuple des temps primitifs préparaient donc l'épanouissement du discours et du chant pour les siècles futurs.⁶⁰ »

Ce scénario, contre-pied du récit biblique de la confusion des langues, présente une grande affinité avec les conjectures de Semper. C'est à partir de la recomposition de motifs antérieurs que se sont façonnées les langues – et les architectures – que nous connaissons.

De manière conséquente, Humboldt et Semper partagent la conviction que l'accès à ces temps premiers est purement chimérique, qu'il s'agisse du langage premier ou de la cabane primitive. Les sociétés primitives contemporaines ne sont pas à l'image des temps préhistoriques, mais sont la résultante de nombreux états de société antérieurs. Même nos ancêtres, qui formèrent la langue que nous utilisons aujourd'hui, étaient finalement dans la même situation que nous, à devoir composer avec une langue préexistante :

⁵⁹ Wilhelm Von Humboldt, *Sur l'étude comparée des langues dans son rapport aux différentes époques du développement du langage* (Über das vergleichende Sprachstudium, G.S. IV, 14), reproduit dans le recueil *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, p.87, § 14

⁶⁰ *Ibid.* p. 91

« Il est aussi important [...] de ne pas oublier que les groupes qui ont formé les langues parvenues jusqu'à nous n'ont pas dû inventer ces langues, mais là où ils ont agi d'eux-mêmes, ils ont eu à réorganiser ce qu'ils trouvaient et à en faire usage⁶¹ »

Transposé dans son domaine, on retrouve cette idée chez Semper :

« Les plus anciens systèmes d'arts monumentaux connus sont déjà des re-créations, ils sont des formes plus élevées d'une idée antérieure qui avait déjà été exprimée artistiquement. Mais les monuments de ces renaissances sont aussi enveloppés de mystères⁶² »

On voit la généralité potentielle du propos : l'architecture ne se fait pas à partir de rien, il y a toujours une antériorité.

Voici pour finir un passage caractéristique du *Der Stil* où toutes les influences que nous avons mises en évidence, de la biologie à la linguistique, se mêlent pour former un tout homogène.

« Tout matériau conditionne sa propre manière de se façonner et requiert un traitement technique approprié, du fait de ses propriétés qui le distinguent d'autres matériaux. Quand un motif artistique a été sujet d'un traitement matériel quelconque, son type primitif va être modifié, ayant acquis en quelque sorte une tonalité définie. Le type n'est pas resté à son stade premier de développement, mais a subi une métamorphose plus ou moins évidente. Après cet état second, ou, selon les circonstances, d'une autre gradation, le motif traverse une nouvelle transformation matérielle, la forme résultante sera un mélange qui exprime à la fois son type primordial et tous les stades intermédiaires précédant sa conformation dernière. Si le développement suit un cours normal, l'ordre des étapes intermédiaires qui lient l'idée artistique primitivement exprimée avec ses diverses dérivations sera visible⁶³. »

⁶¹ *Ibid.* p.99 § 19

⁶² Gottfried Semper, *Introduction à la théorie de la beauté formelle* (theorie des Formell-Schönen) ca. 1856/1859 : MS 178, fols. 1-28. D'après la traduction anglaise de W. Hermann in: Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984, p.246.

⁶³ Gottfried Semper, *Le style dans les arts techniques et tectoniques* (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik), d'après la traduction de H. F. Mallgrave et W. Herrmann in *The Four Elements of Architecture and other writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. § 61 p.258-259

CONCLUSION

L'ornement a été pour Semper un point de départ et un point d'arrivé. Point de départ de son exégèse formelle, les ornements du temple, leurs couleurs supposées, leur sens perdu. Point d'arrivée, l'instinct ornemental originaire, comme manifestation en acte de l'appréhension cosmique par l'homme de son milieu.

Entre ces deux pôles, Semper a établi une série de nouvelles continuités. Tout d'abord, la Grèce. Si la Grèce classique reste une référence à part, elle n'est plus chez Semper sanctifiée. Elle n'est plus cet isolat ontologiquement différent de tout le reste, dans lequel se serait manifestée aux yeux des hommes, comme par une épiphanie, la beauté absolue de la nature. Semper réinscrit la Grèce dans le temps et dans l'espace. Alors que pour nombre d'historiens de l'art, l'idée même d'influence étrangère était difficile à admettre, Semper ose une proposition révolutionnaire : l'essence de la Grèce classique, c'est son caractère composite.

L'architecture hellénique est une recomposition de traditions antérieures et étrangères, comme d'ailleurs toutes architecture, puisque précisément, la Grèce obéit aux mêmes lois de génération de la forme que toute autre civilisation. Voilà pour le premier plan de continuité.

Le deuxième plan de continuité, c'est celui des techniques, comme lieux investis par la signification architecturale. Tel est le sens des quatre éléments de la construction. De la même manière que la Grèce n'est plus que la recomposition de traditions antérieures et étrangères, l'architecture comme « échafaudage prototypique » devient la somme de toutes ces incrustations, ces ajouts. L'incrustation, que mentionnait Quatremère à propos de la statuaire, est devenu le principe essentiel de l'architecture.

Il n'y a pas d'un côté la belle forme, et de l'autre les moyens d'y arriver (la technique). La belle forme est une représentation de la technique, non pas de celles, prosaïques, à l'œuvre dans l'édifice, mais de la technique essentialisée, comme manifestation en acte de la pensée humaine. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre cette note du *Der Stil*, souvent commentée comme ne cadrant pas avec la pensée de son auteur :

« La lueur des bougies de carnaval est la vraie atmosphère de l'art. Le déni de la réalité est nécessaire pour que la forme soit comme un symbole significatif, comme une création autonome de l'homme. »

Oublions les moyens par lesquels nous avons produit l'effet artistique souhaité, ne les énonçons pas à haute voix, sans quoi nous raterions l'effet misérablement⁶⁴ »

Ce que ne dit pas Semper et qui peut induire en erreur, c'est que « l'effet artistique souhaité » procède lui-même d'une représentation de la technique.

Le dernier plan de continuité contredit à nouveau la tradition classique. Le temple monumental et l'architecture domestique ne sont pas incommensurables. Le temple n'est qu'une maison pour les dieux, un peu plus orné, mais qui procède de la même inspiration. L'autel dérive du foyer.

Il y a plus qu'un étrange parallélisme entre ces trois idées. Elles sont toutes trois la conséquence du primat donné à l'action, au geste, comme expression privilégiée de la signification. Nous avons essayé de montrer quelle parenté cette pensée entretenait avec les théories de Goethe et de Humboldt. Du primat de l'action, résulte celui de la technique. La technique, c'est de l'action codifiée. Dès lors que cette idée est acquise, il faut élucider la manière propre dont la technique s'acquitte de sa fonction expressive, et les trois plans de continuité que nous avons mis à jour deviennent nécessaires.

Si l'art grec n'est plus une essence à part, qui aurait le privilège d'être liée organiquement à la nature, des identités d'un type nouveau peuvent apparaître. À partir d'un nombre restreint de fonctions : couvrir, protéger, enclore, assembler, Semper peut comparer « horizontalement » les traditions architecturales. Quel organe assume quelle fonction ? C'est en répondant à cette question qu'il qualifie véritablement chaque type architectural, et lui donne une place dans une taxinomie générale de l'architecture. Pour autant, le classement n'est pas la visée essentielle, parce que pour Semper, l'architecture n'est pas assimilable à la nature.

⁶⁴ *Ibid.* p.257, note de bas de page.

BIBLIOGRAPHIE

o Ouvrages

- BENEVOLO, Leonardo *Histoire de l'architecture moderne T.1 La révolution industrielle.* (1960)
Trad. de l'italien V. Vicari et J. Vicari, Paris, Bordas, 1987.
- JONES, Owen. *The grammar of ornament*, Londres 1856.
- FOCILLON, Henri. *Vie des Formes* (1943), Paris, Quadrige PUF, 1996.
- FORD, Edward R. *The Details of Modern Architecture Volume nbI*, Cambridge , MIT, 1996.
- FOUCAULT, Michel *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FRAMPTON Kenneth. *Studies in tectonic Culture*, Cambridge, MIT, 1995.
- GOETHE, J.W. Von *Ecrits sur l'art.* trad. de J-M. Schaeffer, présentation de Tzvetan Todorov, Paris Klincksieck, 1983. Réédité par Flammarion, 1996.
- HERMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper. In search of architecture*, Cambridge, Mit Press, 1984.
- HUMBOLDT, Wilhelm *Sur le caractère national des langues* Trad. de l'allemand D. Thouard, Paris, éditions du Seuil, 2000
- LACOSTE, Jean *Le «Voyage en Italie» de Goethe.* Paris, PUF, Perspectives Germaniques, 1999.
- MALLGRAVE, H.F *Gottfried Semper : architect of the nineteenth century*, New Haven, London; Yale University Press, 1996
- NEUMEYER, Fritz. *Mies Van Der Rohe réflexions sur l'art de bâtir*, trad. Claude Harry-Shaeffer, Paris, Le Moniteur, 1996.
- OLENDER, Maurice *Les langues du paradis*, Paris, Seuil, 1989.
- PEVSNER, Nikolaus. *Les sources de l'architecture moderne et du design* (1968) trad. E. Billede Mot Londres, Thames and Hudson, 1993
- RIEGL, Alois. *Problème de Style, Fondement d'une histoire de l'ornementation*, (1893), Berlin, trad. F. Hazan, 1992. Préface H. Damisch
- RUSKIN, John. *Les Sept Lampes de l'Architecture.* (1880) Trad. G. Elwall. L'arbre double, Les presses d'aujourd'hui, 1980.

SEMPER, Gottfried.

- *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beiden Alten*

-Préface de *Vergleichende Baulehre* (théorie comparative de la construction)

-*Die vier Elemente der baukunst, ein beitrage zur vergleichenden Baukunde.* (1851) Réédité en annexe de l'ouvrage de H. Quitzsch : Gottfried Semper –Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden, 1981.

-*Der Stil in den techischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreude*, Vol. 1, Frankfurt am Main, Kunst und Wissenschaft, 1860; Vol. 2 München, F. Bruckmann, 1863. réédité: Eingeleitet von A. von Buttlar. Mittenwald, 1977.

-*Kleine Schriften.* Berlin/Stuttgart, 1884.

Traduction anglaise :

The Four Elements of Architecture and other writings. Traduit par Harry Francis Mallgrave et Wolfgang Herrmann, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Contient:

-*Preliminary remarks on polychrome architecture and sculpture in antiquity*

-*The four elements of architecture*

-*Science, industry, and art*

-*Comparative theory of building*

-*Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics (extraits)*

-*On architectural styles.*

VAN ECK, Caroline. *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background.* Amsterdam, A&NP, 1994

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, (1911) Trad. de l'allemand E. Martineau, Préface de Dora Vallier, Paris Ed. Klincksieck, 1978 Réed. 2003.

o Articles

EGENTER, Nold "The metabolism of form in antique architecture" conférence au séminaire internationale « Architettura in Pietra a Secco » de l'université de Bari, Sept 1987

GARGIANI, Roberto "Le style de Gottfried Semper : vers la construction incorporelle" . *Le journal de l'école de Versailles*, N°3, 4^{ème} trimestre 1997, p. 62-69

HVATTUM, Mari "Gottfried Semper; towards a comparative science of architecture", *ARQ: Architectural Research Quarterly*, Vol. 1, N°1, 1995, P 68-75.

HVATTUM, Mari	"Gottfried Semper and the great exhibition, <i>Mac Journal</i> , N°4, 1999, P. 32-39
IVERSEN, Margaret	"Riegl versus Semper", <i>Daidalos</i> 29, 1988, Sept 15.
MALLGRAVE, H.F	"Gottfried Semper: architecture and the primitive hut", <i>Reflections</i> , Vol.3 N°1, 1985 Fall.
MALLGRAVE, H.F	"Semper, Klemm and ethnography, <i>Lotus</i> , N°109, 2001, P. 118-131
RYKWERT, Joseph.	"Semper and the Conception of Style" in <i>Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts</i> . Basel and Stuttgart: Birkhäuser, 1976 ou <i>AD</i> , Vol. 51 N°6/7, 1981.
RYKWERT, Joseph.	"Semper and <i>bekleidung</i> ", <i>Rassegna</i> Vol. 20, N°73, 1998, p. 16-84
RYKWERT, Joseph.	"Semper's « Morphology » [extraits de « Semper and the conception of style »] <i>Rassegna</i> , Vol. 12, N°41, 1990, Mar
SEMPER, Gottfried	"Les quatre éléments de la construction" Extraits du chapitre V du <i>Die vier Elemente der baukunst</i> traduits par Elisabeth Fortunel. <i>Le journal de l'école de Versailles</i> , N°3, 4 ^{ème} trimestre 1997, p. 62-69
SEMPER, Gottfried	"Comparative theory of building" in <i>Gottfried Semper. In search of architecture</i> , p... voir ci-dessus.
SEMPER, Gottfried	"The development of the wall and wall construction in antiquity" et "On the relation of architectural Systems with the general culture conditions" Pref. Harry Francis Mallgrave. <i>Res</i> 11, (printemps 1986), 33-53.
SEMPER, Gottfried	"On architectural Symbols" Conférence automne 1854. <i>Res</i> 9 (printemps 1985), 61-68
SEMPER, Gottfried	"On the origin of some architectural Styles." Conférence décembre 1853. <i>Res</i> 9 (printemps 1985), 53-61
SEMPER, Gottfried	"Seventeen points for a complete and universal collection" <i>Mac Journal</i> , N°4, 1999, P. 40-45
VAN ECK, Caroline.	"What was revolutionary about the Romantic Pensionnaires" in <i>l'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIXème siècle</i> , Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2001
INCONNU	"Alberti/Semper", <i>Architektur der DER</i> , Vol. 34 N°8, 1985

o Divers sur l'ornement

BENJAMIN, Walter.	- <i>Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme</i> . Trad. J. Lacoste, Payot, 1982. Ref. Beaubourg: -L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936) in <i>Sur l'art et la photographie</i> . Ed. arts et esthétique
-------------------	---

- Sur le haschisch et autres écrits sur la drogue*. Trad J.F Poirier, ed. Christian Bourgois, Paris, 1993.
- Ecrits français*. Folio essai, Paris, 2003
- BESANÇON, Alain. *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, L'esprit de la cité Fayard, 1994.
- BLANC, Charles *Grammaire des art et du dessin*, Paris, 1867
- BLOOMER, Kent. *The nature of ornament. Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. New York, W.W. Norton & Co, 2000.
- BROLIN, Brent. *Flight of fancy: the banishment and return of ornament*. London Academy, 1985.
- COLLECTIF *Histoires d'ornement*. Actes du colloque de l'académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 1996, Paris, Rome, Klincksieck, Académie de France à Rome, 2000.
- HELLMANN Marie-christine *L'architecture grecque*, Paris, Le livre de poche, 1998.
- LE CORBUSIER. -*Vers une architecture* (1923) Paris, Vincent Fréal, Collection de l'esprit nouveau, 1958.
- L'art décoratif aujourd'hui*, (1925), Paris, Vincent Fréal, Collection de l'esprit nouveau, 1959.
- LOOS, Adolf. *Paroles dans le vide*, Paris, Champ Libre 1979.
- PEVSNER, Nikolaus. *Les sources de l'architecture moderne et du design* (1968) trad. E. Bille-de Mot Londres, Thames and Hudson, 1993
- Bernard HAMBURGER & Alain Thiebaut. *Ornement architecture et industrie*, Liège, Pierre Mardaga, 1983.
- COLLOMB, Michel & RAULET Gérard. *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1992.
- SIMONNET, Cyrille *L'architecture ou la fiction constructive*, Les Editions de la Passion, Paris, 2001
- SCHAFTER Debra *The order of ornament, the structure of style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- THOMPSON, D'arcy W. *On Growth and Form* (1917), trad. française: *forme et croissance*, Seuil, 1994.

o Articles

- BLOC, André "La question de l'ornement", *Architecture d'aujourd'hui*, III, 1932, n°1, p4
- COLLECTIF "Pour ou contre l'ornement", *Beaux-Art LXXII*, 1933, n°12, n° 13, n°14, n°15, n°16, n°17, n°19. p2 et LXXII, 1933, n°20, p2

- COLLECTIF "Decorum", *Dessin chantier*, école d'architecture de Grenoble mars 1983 n°2
- Inclus: Wright, F.L. "L'ornement intégral"; MORRIS, W. "L'art sous la ploutocratie"; Simonnet, C. "L'ornement: crime ou jouissance".
- COLLECTIF "Minimalisme et ornement", *Arch+*, Dec 1995, n°129/130
- COLLECTIF "Architecture et construction", *Faces*, n°22, 1991, p.18-25
- COLLECTIF "L'ornement", *Architecture d'aujourd'hui*, 2001, n°333, p40-116
- COLLECTIF "Special issue. The Senses of Ornament", *Rassegna*, Vol. 12, N°41, 1990, Mar
- KRAUSS, Rosalind "Léger, Le Corbusier and Purism", *Art Forum*, avril 1972, p. 52-53
- LOOS, Adolf "Ornement et crime"; "Architecture", *Les cahiers d'aujourd'hui*, juin 1913, décembre 1913. Trad. George Besson.
- PERRET, Auguste "L'architecture", *La Revue d'Art et d'Esthétique*, I, 1935, n°1-2 p47