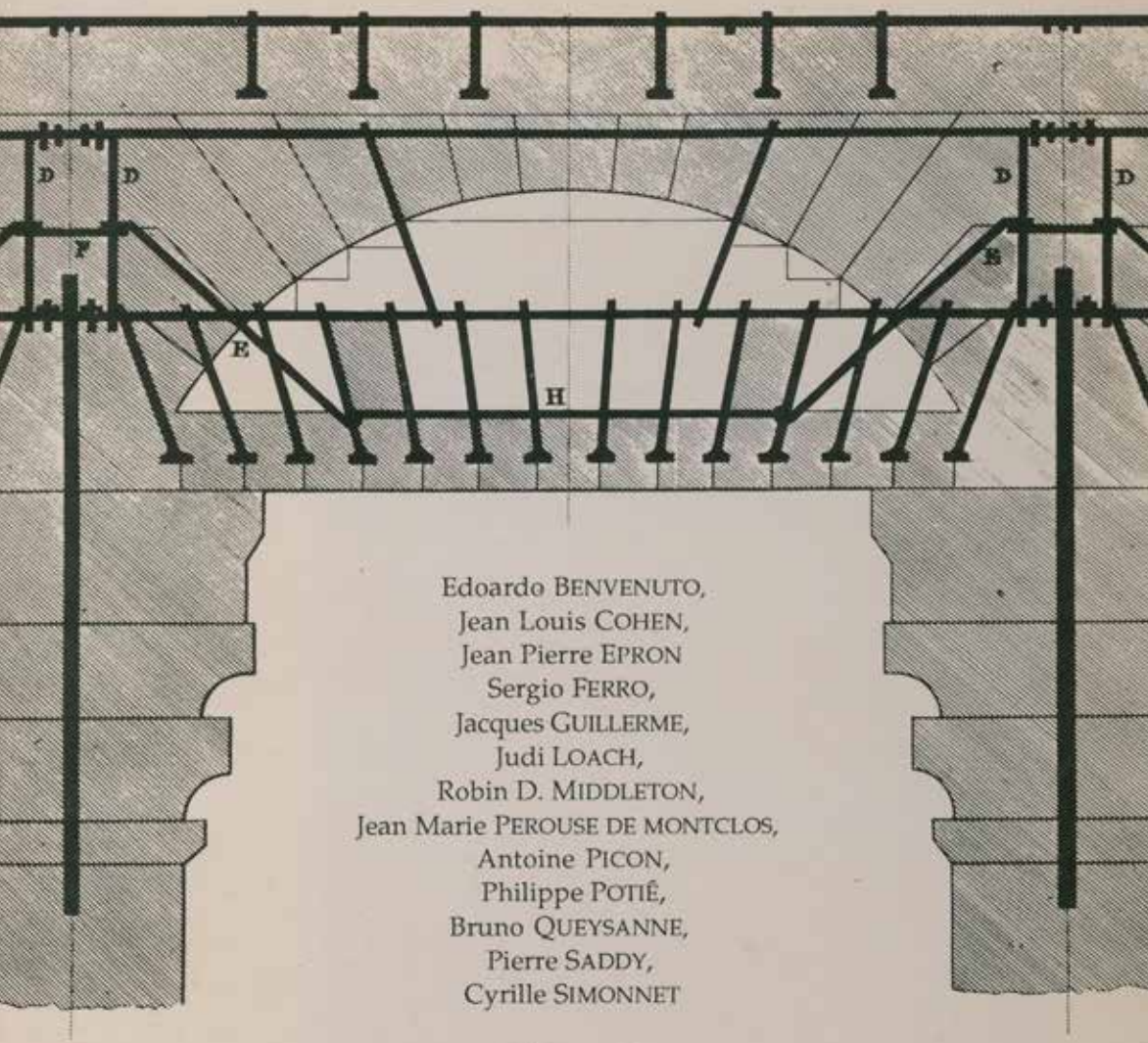
L'IDÉE CONSTRUCTIVE EN ARCHITECTURE



Edoardo BENVENUTO,
Jean Louis COHEN,
Jean Pierre EPRON
Sergio FERRO,
Jacques GUILLERME,
Judi LOACH,
Robin D. MIDDLETON,
Jean Marie PEROUSE DE MONTCLOS,
Antoine PICON,
Philippe POTIÉ,
Bruno QUEYSANNE,
Pierre SADDY,
Cyrille SIMONNET

PICARD

LA FONCTION MODELISANTE DU DESSIN A LA RENAISSANCE

par Sergio FERRO

Dans l'*Imaginaire*, Sartre oppose perception et imagination, semblables à ceci près que le poids de l'être-là de la chose visée manque à l'image. Ce manque n'est pas neutre ; il délivre l'image de toute responsabilité quant à l'existence de son référent. Elle traite de façon égale le passé et le possible, le désiré et l'inquiétant. Chez Corrège, par exemple, ni le vol des anges, ni la solidité des socles en nuages ne peuvent nous choquer. Le tamis de l'épreuve de réalité ne limite pas son champ : la vraisemblance peut y suffire largement. Signe en tant que tremplin vers l'absent, même l'arbitraire lui convient.

L'image, quand elle est représentée, a encore d'autres atouts dans son jeu : l'astuce la plus subtile dérivant du fait qu'elle doive elle-même être perçue. Ce qui manque, lui revient "par la bande" - sans que pour autant sa crédibilité soit entamée. Pour voir le Christ de Grünewald (mieux que sur une photo), il nous faut aller à Colmar. Là-bas pourtant, à qui adresser notre regard ? Au Christ, à St Jean, à la Vierge, à la Madeleine ? Ou à la toile, au support de la peinture : quelques traits, quelques couleurs ? Le regard malgré tout filtre les moyens de production de la peinture pour s'abandonner à la fascination. Mais sans y faire attention, l'épaisseur de la matière prête son opacité à la douleur. L'inclusion de la perception en son sein installe l'imaginaire dans une ambigüité valorisante : le manque à être de ce qu'il nous offre (et qui l'ouvre aux pressions du désir) gagne par transfert un peu de l'assurance de l'être là.

Cette structure bi-polaire de l'image représentée soutient son pouvoir ; le statut de simulacre (selon M. Arrivé) de son référent lui permet une ex-

tension qui va bien au-delà du vrai ou du réel ; l'emprunt de la densité actuelle du perçu lui assure une quasi existence (remarquons que la discrétion des moyens de production n'est pas toujours requise : chez Rembrandt, par exemple, la matière exarcerbée aiguise la séduction de l'image plus que la sobriété d'un Zurbaran).

Autrement dit, et dans un vocabulaire plus précis : l'image peut nous jouer des tours déconcertants quand elle oriente ses dimensions vers des univers sémantiques divergeants. Au sein d'un même signe plastique, la contradiciton peut s'installer : ce qu'il assume en lui-même de son objet dynamique (dimension icônique de la ressemblance au sens de Peirce) peut nier ce qu'il dénote par les marques qui lui ont été affectées réellement par le même ou un autre objet dynamique (dimension indicielle de la trace) - ou encore ce à quoi il renvoie par convention (dimension symbolique du code).

Un des exemples le plus frappant d'hétérotopie conflictuelle de ces dimensions est le "Guernica" de Picasso. La révolte contre la barbarie est exprimée au niveau symbolique et à celui de la première strate icônique à laquelle Peirce réserve le terme d'image : ici les femmes déformées par la souffrance, le cheval blessé, etc. A cela s'oppose la sobriété du geste qui dessine (dans une sorte de retenue indicielle, le trait apparait froid, maîtrisé), ainsi qu'à l'équilibre stable en pyramide de la composition (second strate icônique : le diagramme). Enfin, l'"image" et le "symbole" se heurtent encore, métaphoriquement cette fois, à l'évocation de l'indifférence médiatique, par le traitement en noir et blanc comme pour la presse journalistique (troisième strate icônique : la métaphore). L'énorme succès de "Guernica", comme de "Apocalypse Now" de Coppola, provient, à mon sens, de leur structure contradictoire : la révolte, finalement, n'est qu'apparente ; par dessous, par les chemins qui habituellement échappent à la censure, passe l'accoutumance, voir l'adhésion à la violence que l'hypocrisie sociale excite sous la couverture de la condamnation.

Palimpseste

Ce condensé en guise d'introduction facilitera, j'espère, le passage à notre thème : l'idée constructive dans le dessin d'architecture, à la Renaissance en particulier.

Mon exemple est presque trop démonstratif : sur l'appareillage et la structure en briques, Palladio a fait graver l'image d'une construction "classique" en pierre. L'usure du revêtement a révélé le palimpseste : la construction "vraie" n'est plus cachée pour le visiteur de Vicence d'aujourd'hui.

Je résume mes hypothèses.

A la Renaissance, l'architecte émerge clairement au-dessus du corps productif. Cette montée n'est qu'un des aspects de la lutte encore non achevée aujourd'hui pour la domination du travail sur le chantier. Progressivement (puisque l'on croit au progrès qui aurait résulté de cette transformation), le corps productif sera assujetti et adapté aux contraintes de l'exploitation. Les rapports de production à l'époque de la construction de la cathédrale de Chartres tels que James les décrit disparaitront au bénéfice de l'organisation manufacturière de production. Au XVIème siècle le processus de transformation traverse une de ses périodes les plus conflictuelles. D'un côté, les travailleurs n'arrivent pas à endiguer leur décadence sociale, illustrée par leurs salaires qui ne représentent plus que la moitié de ceux qu'ils obtenaient au XIVème -même si la densité et la longueur de la journée de travail augmentent toujours. De l'autre côté, l'expulsion des paysans de leur terre et les diverses législations contre le vagabondage poussent les masses non-qualifiées aux portes des chantiers. Le compagnonnage essaie de répondre à cette double menace : la conservation jalouse du savoir-faire (arme contre l'écrasement puisque indispensable à la production) les défend contre les ambitions excessives des architectes ; la préservation des marchés par des manoeuvres variées, parfois violentes, empêche l'envahissement des chantiers par trop de gens non-qualifiés. Attaqués par le haut et le bas, les compagnons illustrent les vives tensions de l'époque.

Or, si l'architecte souhaite assurer son hégémonie sur le corps productif et s'il s'acharne contre les velléités d'autonomie, son obstacle le plus pernicieux reste le savoir-faire, garant de la résistance des travailleurs. Sans lui, pas de bâtiment. Mais le reconnaître serait suicidaire.

Le pire est que face à ce savoir-faire, l'architecte ne dispose que d'un ersatz de savoir propre : les variations autour de l'impraticable Vitruve.

Jusqu'à la naissance des sciences de la construction au début du XIXème siècle, les académies rumineront son texte sans jamais réussir à donner corps à une véritable architecturologie (toujours anémique aujourd'hui).

Mais il reste un atout non négligeable : les esquives du dessin. J'ai surtout dépisté ses offices pour la dénégation et/ou l'humiliation du savoir-faire - mais il cache d'autres possibilités.

Reprenons à nouveau, par commodité, le Palais Thyène.

Chose évidente, sur la masse maçonnée, l'impression du dessin "classique" opère comme une image : elle renvoie à quelque chose d'autre que son support, quelque chose d'inactuel ; elle décrit un comportement fictif de la matière. Elle manque à être. Comme dans ce détail très fréquent jusqu'au XIXème siècle : le faux dessin des architraves :

Taille apparente Taille réelle

Chaque fois que la taille réelle n'est pas gommée (par sa précision même ou le revêtement), la taille apparente se déplace vers la pure image : l'architrave unie n'est pas là.

Ou encore comme pour la colonnade de Perrault au Louvre ou pour le portique de Soufflot au Panthéon : le "construit" montré est toujours crédible, bien qu'aucune pierre ne puisse jamais supporter les contraintes correspondantes. Le dessin gravé capture, attire, convainc. Il échappe à l'épreuve de réalité. Il y a autant d'anges dans l'architecture que dans les plafonds du Pozzo. Comme pour le tableau, l'image est perçue. Mais une fois encore, la transposition s'effectuera de biais.

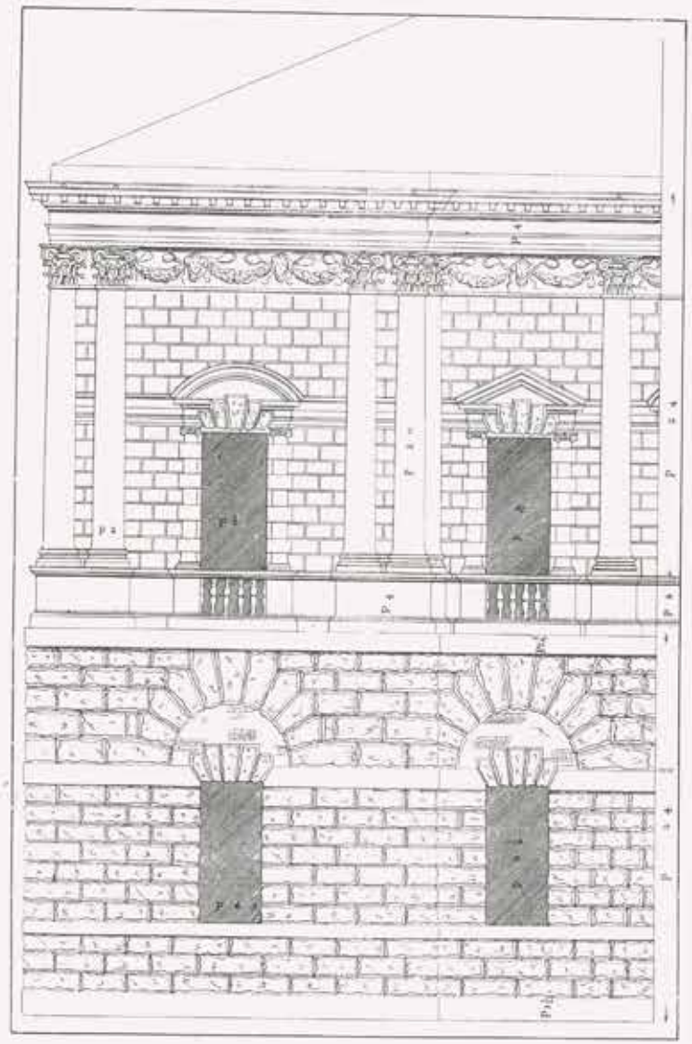
A la première strate icônique, l'image du dessin que Palladio fait graver montre une bâtisse "classique" vraisemblable. Il est donc signe d'un possible et pas seulement prescription constructive qui se serait abîmée dans la matière informée. Il flotte sur la peau qu'il blesse. Dans certains détails, comme dans le cadre des embrasures des fenêtres des façades extérieures, ce dédoublement est explicité par Palladio lui-même. La référence à l'ordre "bestiale" souligne l'indépendance du dessin et du support. Le décollement est essentiel pour l'affirmation du dessin en tant que signe : tout signe écarte son objet et prend sa place. Bien examinée, toute architecture non populaire laisse deviner sa structure en palimpseste.

Traces

Pour dévoiler les strates de la trace, un détour s'impose.

C'est au XVIème que la trace accède au statut de signe et seulement après son nécessaire déplacement vers un autre champ plastique. Michel-Ange et Le Tintoret, les premiers, utilisent les vestiges du processus de production comme un signifiant multiple : indices de maîtrise, icônes d'un mouvement urgent de la création, symboles négatifs de la transcendance de l'idée. Ce n'est qu'ensuite, dans un mouvement de rétroaction typique du déploiement sémiotique, que le gommage des marques du chantier par le parement blanc de Brunelleschi ou leur maintien au premier gothique peuvent, eux aussi, accéder à leur tour au rôle de signifiants : signifiant de mépris pour le travail, chez Brunelleschi ; de son respect dans le deuxième cas.

Le premier niveau de la trace, le registre du mode de construction "réel",



Palais Thyène (ext. Livre II, Andrea Palladio).

ici la maçonnerie en brique de terre, dénote pour nous et déjà pour l'homme du XVIème siècle l'efficacité dans la performance et les compétences réunies dans le savoir-faire ouvrier.

Le deuxième niveau est négatif : le gommage par le revêtement.

Le troisième (fausse pierre) déguise le premier tout en introduisant d'autres traces. Il pointe un savoir qui commande, un pouvoir qui rend le chantier hétéronome, une régularité opposée aux approximations typiques

de la manufacture du bâtiment.

Notons que ces trois niveaux sont nécessaires à la lecture de la trame de significations que la trace contient. Les détériorations du temps,si elles nous aident au Palais Thyène, ne sont pas toujours indispensables. A San Giorgio (de Venise), Palladio lui-même nous montre les trois niveaux (opposition entre façade principale et latérale) : par économie sans doute, mais tout acte humain est surdéterminé. Comme chez Michel-Ange, seulement au troisième niveau la transcendance est indiquée.

Au niveau symbolique, que les gloses enchevêtrées des icônologies à la mode tissent inextricablement, l'Ordre, plus qu'un univers sémantique précis, signale l'exclusion de ceux qui méconnaissent la convention qui la fonde. Le mythe boiteux du type "le corinthien et la jeune fille" ou les artifices de Serlio ont une portée limitée et précieuse. Comme dans les gangs, le jargon privé ne sert qu'à créer l'illusion de positivité et à donner corps à leur opposition.

Icône

Mais, parmi les strates iconiques, il nous reste à mentionner qu'un enjeu plus déterminant se cache. En tant que diagramme (deuxième strate iconique selon Peirce), le dessin se présente comme signe qui aurait assumé en soi les caractéristiques abstraites de son hypothétique objet dynamique. Cet objet implique, lui, une rationalité suggérée par le jeu des proportions, des modules, des modénatures, etc, et par sa structuration fermée, gamme de rapports de dépendance, d'exclusion, d'opposition.... Autrement dit, le dessin se présente comme un modèle pour ce qui manque le plus aux architectes : le savoir. Un modèle conceptuel (et pas seulement opératoire) comme ceux que Lévi-Strauss repère à la racine de la structure des mythes.

Le dessin à la Renaissance peut se ramener, en partie, à cette fonction. Il insiste dans son rôle de signe ("image") : présence aspirée par un ailleurs. Il a une conformation prégnante et tend vers l'invariance, mais laisse flou son univers sémique. Il est plausible, mais évite de se confondre avec la construction effective. Son air d'efficacité relative rejoint la pertinence "capitonnée" (cf. Lacan) du symbolique : émergeant de l'évidence, mais autonome dans sa formation. A l'intérieur de sa presque totale tautologie (tout dessin d'architecture se retourne vers l'autotélisme), une ruse le sauve de l'insignifiance : s'il prescrit la préséance de ce qui annule en partie son premier emploi prescriptif (c'est-à-dire de l'"image" sur la construction "vraie" qu'il commande quand même), le résultat en palimpseste préserve la différence requise par tout concept.

L'idée constructive que le dessin exalte -et qui n'est jamais celle qui fait

tenir le bâtiment- est maintenue dans un statut intermédiaire. D'un côté, elle se propose comme objetivation de la structure formelle des termes descriptifs d'une théorie supposée existante ; de l'autre, comme schématisation de la réalité - position intermédiaire qui convient aux modèles. Par certaines de ses marques, elle s'imprègne du pathos de la matière en formation ; par d'autres, elle s'approche de l'abstraction du logos. Cette pulsation propre à son être la prédispose aux jeux du désir : la modélisation formelle serait le pont par où un au-delà phantasmé viendrait corriger l'illégitimité de l'architecte.

Et c'est alors qu'intervient la possibilité la plus exquise - mais la plus exigeante aussi - du dessin ; par le truchement de l'équation métaphorique (troisième strate icônique), son pathos formel, sa prégnance prend la place du logos qu'il devrait seulement annoncer. Simple question d'un signifiant à la place d'un autre. Sauf que le deuxième signifiant n'est qu'une affabulation. La métaphore alors devient une glissière par où le dessin vient occuper le vide du savoir désiré. Le modèle qu'il offre, figure de la médiation entre théorie et réalité, chute vers l'idole propitiatoire... Mais le divin logos reste muet. La tension, malgré tout le soutien des arguties du talent éventuel, n'est pas suffisante pour faire surgir ex nihilo le terme absent.

Mais la promotion du dessin/modèle au-dessus de la dérobade du savoir fascine. La tournure d'évidence du dessin gagne même une aura dans l'incertitude de sa position : le mystère envoûte. Et c'est cette aura qui assure l'efficacité relative de la métaphore, seule garante de la profession.

Malheureusement la claudication qui la marque empêche l'assomption effective de l'architecte à la dignité de sujet auquel correspondrait en droit la maîtrise lucide du construit. Elle le condamne, à l'envers, à l'assujettissement aux mécanismes du moi autoritaire. La violence ne s'effacera pas sous la séduction du mérite.

"Palladio" substitue "de la Gondola" pour Andrea. Comme plus tard "Le Corbusier" gommera "Jeanneret".

On ne badine pas avec la métaphore.

FRANCOIS CUENOT (1610-1686)

Architecte-ingénieur savoisien

par Judi LOACH

François Cuenot n'a jamais atteint une renommée internationale. Il représente par contre un cas exemplaire de ces architectes francophones du XVIIème siècle travaillant loin de la sphère d'attraction de la capitale. De plus, il se trouve que nous possédons une documentation extrêmement riche le concernant.

La carrière de Cuenot montre un certain nombre d'ambiguité quant à son rôle professionnel. La variété des projets montre que ce rôle a même dépassé de beaucoup celui d'architecte-ingénieur. Il faut replacer Cuenot dans le contexte de la hiérarchie des intendants, artistes et artisans dont il faisait partie pour mieux comprendre cette ambiguité. Cette hiérarchie était si répandue à l'époque, qu'elle peut être considérée comme la norme. Elle nous offre des définitions alternatives du praticien et de son art. C'est au regard de cette analyse que nous pourrons éclairer la lecture du traité d'architecture qu'a laissé François Cuenot.

Carrière

François Cuenot naquit à Bélieu en Franche-Comté aux environs de 1610[1]. Ses premières oeuvres furent -nous dit-il- "pour la plupart des églises et des autels"[2]. Il s'agit, en fait, essentiellement de travaux de restauration[3] et de sculptures destinées à orner les maître-autels.

Bien qu'il eut sa première commande en Franche-Comté[4], la guerre de Trente ans et surtout l'invasion de celle-ci par la France en 1635 le forcè-