

Symétrie, goût, caractère : théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800 [Werner Szambien] ; Dizionario storico di architettura : le voci teoriche [Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy]

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 7/8: **Le Corbusiers Erbe : rot-weisse Fragmente = Fragments en rouge et blanc = Red and white fragments**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

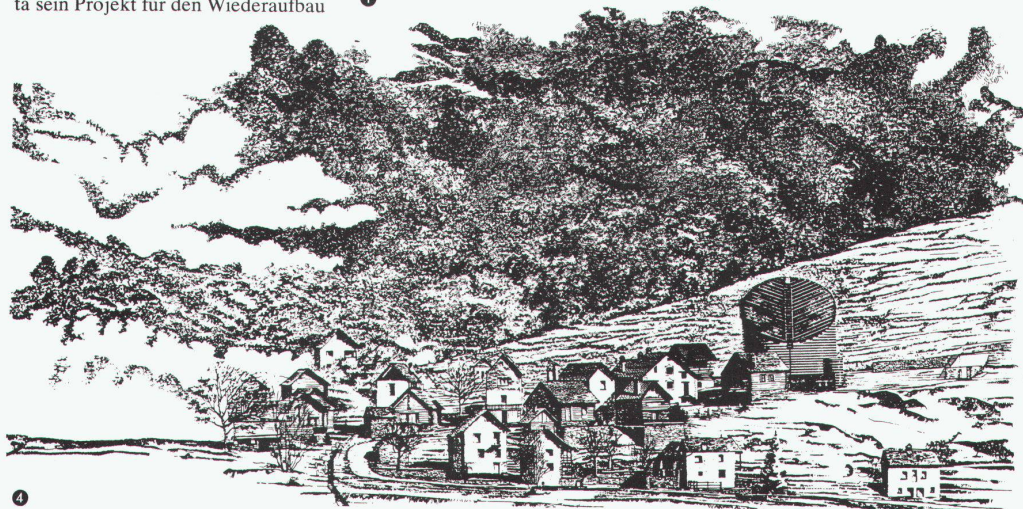
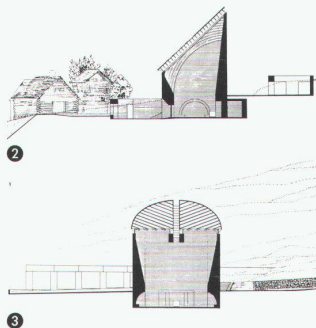
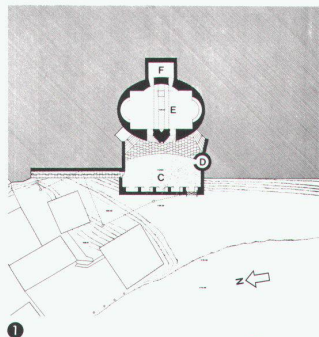
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Projekt, das zu reden gibt

Architekt: Mario Botta, Lugano
Projekt für eine Kirche in Mogno TI, 1987

Vor einem guten Jahr hat eine Lawine das kleine Dorf Mogno im Maggiatal verschüttet und dabei neben einigen Häusern auch die kleine Kirche des Tessiner Dorfes zerstört. Genau ein Jahr später hat Mario Botta sein Projekt für den Wiederaufbau



der Kirche vorgestellt. Dabei hat er eine heftige Polemik in den Lokalzeitungen entfacht. Das Feld teilte sich bald in Befürworter und Gegner, und, wie das bei solchen Gelegenheiten oft der Fall ist, die Diskussion drehte sich weniger um das Projekt an und für sich als um die «entwürdigende» Rolle, die die zeitgenössische Architektur heute innehat: zumindest diejenige Architektur, die sich weigert, sich anzupassen, um ihre eigene Autonomie und ihre eigene Sprache zu bekräftigen. Wer ein Projekt für ein bescheidenes Kirchlein, das teilweise die ursprünglichen Formen wiederaufnehmen würde, erwartet hatte, täuschte sich. Botta antwortete, indem er einen Baukörper mit elliptischem Grundriss vorschlug; ein steinerner Zylinder, der oben durch eine geneigte, verglaste Fläche abgeschlossen wird.

Wer die Pläne genau betrachtet, stellt fest, dass es sich um das Projekt eines Gebäudes mit reduzierten Dimensionen handelt. Wie stets bei Botta aber wird das Projekt mit einer Ausdrucksform entwickelt, die reich ist an präzisen formalen Werten

und frei von Kompromissen. In der Tat sehen wir uns hier den vielen Themen der Architektur Bottas wieder gegenübergestellt: so etwa der Planung eines monolithischen, streng geometrischen Baukörpers (des Zylinders), der frei in der Landschaft steht; oder der Gestaltung des Innenraumes, der, ausgehend vom primären Bauvolumen, durch sekundäre Raumgestaltungen angereichert wird (der Innenraum ist im unteren Bereich quadratisch, elliptisch im Mittelteil und rund im Schnitt durch das geneigte Dach); oder auch der Verwendungsweise und Farbgebung der Materialien (die Wände sind in Stein konstruiert, wobei abwechselungsweise in horizontalen Schichten zwei verschiedene Steinarten verwendet werden).

Wer der Meinung ist, das Tessin stehe geschlossen hinter «seinen» Architekten, irrt sich. «Ticino terra d'artisti» ist nur ein Werbeslogan, vom Amt für Tourismus erfunden. Aber auch hier, wie anderswo, besteht ein harter Kampf zwischen den zwei entgegengesetzten Fronten: die einen sind der Meinung, dass die har-

monische Entwicklung des Landschaftsbildes nur gewährleistet werden könne, wenn die Architekten dazu gezwungen würden, sich innerhalb starrer formaler Vorschriften zu bewegen (Satteldächer, verputzte Mauern, kleine Fensteröffnungen, bescheidenes Bauvolumen), die anderen behaupten, dass man dem Erscheinungsbild der Landschaft kritisch gegenüberstehen müsse und dass die formalen und konstruktiven Mittel unserer Zeit zur Anwendung kommen sollten. Diese beiden Standpunkte sind so alt wie die Geschichte der Architektur selbst. Leider aber scheint heute eine «grüne» Welle jede neue Architektur an den Strand des Mülls unserer Zeit zu spülen.

Paolo Fumagalli

- 1 Grundriss Eingangsgeschoss. C: Kirchplatz / D: Ossarium / E: Kirche / F: Sakristei
- 2 Längsschnitt
- 3 Querschnitt
- 4 Ansicht gegen das Tal

Die Regeln der Architektur

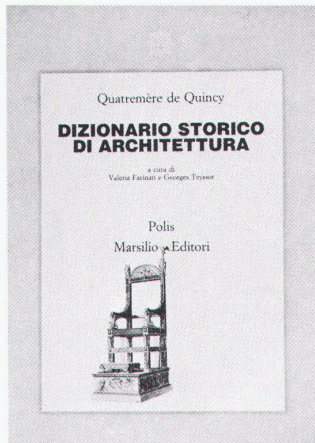
Texte français voir page 61
Werner Szambien: «Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et Terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800», ein mit Unterstützung des Centre National des Lettres bei Picard, Paris 1986, veröffentlichtes Werk.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: «Dizionario Storico di Architettura - Le voci teoriche», Erläuterungen von Valeria Farinati und Georges Teyssot, Marsilio Editore, Venedig 1985.

Werner Szambien hat eindeutig die Notwendigkeit des Fragens nach den Ursprüngen der in unserer Epoche auftretenden Umstürze erkannt und fragt sich, welches denn die Fundamente seien, auf die sich die Qualität unserer Umwelt abstützt. Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Fragen ergibt sich eine Diskussion der zwischen den zeitgenössischen Schöpfungen und der Geschichte bestehenden Beziehungen, sucht er neue Perspektiven zur Interpretation noch unausgeschöpfter Quellen aufzuschliessen. Er studiert die Bedeutung der ästhetischen Begrifflichkeit der Architektur und versucht gleichzeitig eine schematische Darstellung des klassischen Ideals in Frankreich nachzuzeichnen – durch die Interaktion von Kriterien, deren Positionen sich im Laufe der Jahrhunderte und in Funktion zur jeweils geltenden Doktrin änderten.

Diese Untersuchung der epistemologischen Fundamente der Architektur erfolgt über eine Auswahl an Texten, sodann über eine Gliederung von Begriffen auf einer von der ursprünglichen abweichenden Grundlage, endlich aber auch durch ihre Kombination in ein Ensemble, das den verschiedenen Kapiteln des Buches entspricht. Durch diese Interpretation der ästhetischen, in chronologischer Ordnung erfassten Begriffe sucht Szambien, in ihren vielseitigen Aspekten die Diskussionsbegriffe der Architektur der klassischen Epoche zu reproduzieren und dadurch die vieldeutigsten Ideen und Prinzipien zu hinterfragen. Er zielt darüber hinaus darauf ab, die Diskontinuität dieser Epoche aufzuzeigen, die sich – trotz ihrer enormen Widersprüche – unter einem einheitlichen Aspekt darzustellen sucht.

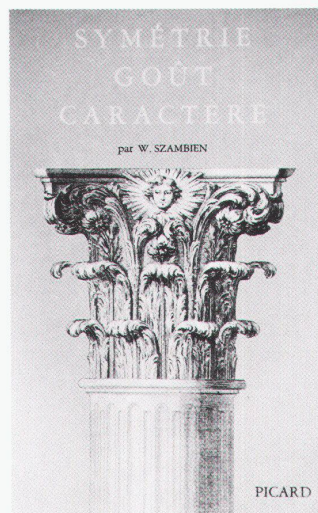
Das Projekt dieser Geschichte der Architekturkenntnis», wie der



Autor selbst in seinem «Vorwort zur Geschichte» präzisiert, «wird dazu noch zum genauen Gegenteil einer Encyclopädie».¹ Um sich nicht ständig zu wiederholen, aber auch um nahe an einer Schrift zu bleiben, die «subjektiv wie provisorisch und dabei keineswegs auf «Universalität» ausgerichtet ist, verzichtet er auf die äussere Form des Begriffslexikons, die er zunächst ins Auge gefasst hatte.

Aber wenn Szambien auch die äussere Form des Begriffslexikons leugnet, so beschäftigt er sich dennoch mit der Lexikologie. Das heisst, er studiert ausser der Rechtschreibung auch das architektonische Vokabular inmitten seiner geschichtlichen Entwicklung, in seiner Funktion und Verwendung seit dem 15. Jh. Aber dem Ganzen mangelt die Konstruktion, eine Hypothese, die von bedeutsamen Spuren ausgeht, in denen man vielleicht entweder einen Bezug auf die Moderne oder doch eine «Versöhnung der Architekturgeschichte mit der zeitgenössischen Architektur» zu erblicken vermöchte. Szambien möchte das Wissensgut verstehen lernen, das die Prinzipien der Architektur grundsätzlich aus deren Verwandlungen ableitet. Er beobachtet die Vergangenheit, er sammelt Fakten, begründet sie, beginnt damit aber noch keine echt vergleichende Analyse, die die Ursprünglichkeit eines jeden Begriffes enthüllen könnte und die genaue Platzierung jeder Idee innerhalb der der klassischen Epoche eigenen Ästhetik aufzuzeigen vermöchte.

Die ausserordentliche Qualität der Dokumentation, der Wille, sich mit der Architekturgeschichte der Klassik auseinanderzusetzen und sie gesamthaft zu betrachten, machen



aus diesem Werk unzweifelhaft ein Nachschlagewerk.

Bei diesem Ausflug in die Geschichte der ästhetischen Terminologie widmet Szambien der Imitation – jener Schlüsselidee, die direkt mit der Suche nach den Ursprüngen und den architektur-spezifischen Prinzipien verknüpft ist – keine spezielle Studie. Es handelt sich dabei um eine Methode, die der Autor selbst folgendermassen begründet: «Der Fall der Imitation ist komplexer, denn im 18. Jh. hatten sich diesbezüglich erst wenige Theorien gebildet, und sie erscheint so fast wie eine postume Konstruktion des 19. Jh. Man kann sich fragen, fährt er fort, ob die Symmetrie oder die Proportion der Imitation entspringen oder etwa umgekehrt.»²

Diese Lücke wird von der Arbeit Georges Teyssots und Valeria Farinatis geschlossen, die – nach der Neuauflage der italienischen Ausgabe des «Dictionnaire» von Quatremère, die 1842–1844 in Mantua erschien – nicht bloss zur permanenten Diskussion über die Notwendigkeit einer Rekonstruktion der Architekturregeln beiträgt, sondern auch gleichzeitig nach der Bedeutung dieser Wiederkehr der Imitation fragt, die im Zentrum der zeitgenössischen Diskussion steht.

Für Quatremère kann die Imitation – ein allen schönen Künsten gemeinsames Prinzip – zur Vervollkommnungsfähigkeit führen. Für das imitierende Wesen Mensch findet sich die Freude der Nachahmung, so Quatremère, in der Annäherung des Modells an sein Bild, das heisst in der Annäherung zweier nicht bloss unterschiedlicher, sondern auch deutlich umgrenzter Objekte. So bestätigt Quatremère das Dogma der Imita-

tion, ohne jedoch deswegen die Originalität auszuschliessen. Imitieren heisst, eine Ähnlichkeit einer Sache in einer anderen wiederzuerwecken, die zu deren Abbild wird. Für Quatremère de Quincy haben die Griechen ihre Werke anhand von aus der Natur geschöpften Regeln geschaffen.

Er preist das Studium dieser Regeln und der Meisterwerke der Antike sowie deren ewige Modelle, die definitiven Typen des Schönen und des Wahren. Quatremère insistiert also auf der freien und intelligenten Nachahmung im Gegensatz zur untätigen und dummen Kopie, gleichermaßen aber auch auf der Wichtigkeit der Regeln künstlerischer Kreation. Jede Unterschiedlichkeit, jegliche Vielfalt ist ihm bloss Entwicklung innerhalb eines Ensembles an Regeln, die übrigens auch die objektiven Kriterien einer neuen kombinatorischen Variante bilden.

Mit Quatremère sind wir deshalb, wie dies Georges Teyssot³ durchaus richtig bemerkt, von der Poesie der Erinnerung – die durch die Simulation des Originalmodells via die Nachbildung aktiviert wird – zur Poesie der Regel gelangt. Georges Teyssot weist aber auch auf die problematischen Punkte der metaphysischen Theorie des «Dictionnaire» Quatremères hin. Dieser Aspekt des Lebenswerks eines einzelnen Mannes «lässt das Grundsätzliche der Architektur erkennen, die Art ihrer Mittel, ihre Beziehung zu den Sinnen, das Erkenntnisvermögen und den Geschmack; den Weg, den dieser gehen muss, um uns zu berühren und zu gefallen; die Instanzen, die er anwenden kann, die richtigen Saiten, die er anschlagen muss; endlich die Gründe der Eindrücke, die er in uns hervorruft, die Art der Empfindungen und Zuneigungen, die von der Macht abhängen, die diese Kunst auf unsere Seele ausübt»⁴, wie Quatremère in der Einführung zu seiner «Encyclopédie Méthodique» von 1788 im Vorfeld seines «Dictionnaire» präzisiert.

Wir können in dieser Neuauflage des Textes von Quatremère die Absicht erkennen, uns einerseits mit unserer Vergangenheit in Kontakt zu bringen, andererseits aber auch eine neue Diskussionsgrundlage anzubieten, die an der zeitgenössischen Problematik teilhat. So ist auch der Rückgriff auf Heidegger, um die Bedeutung des antiken Konzepts der «mimesis» auf moderne Weise zu entwickeln, die Basis des von Georges Teyssot verfassten Textes. «Darstel-

len», vor Augen führen, enthüllen, bedeutet für Heidegger die Präsenz des Werkes, interpretiert als ein Enthüllen, eine Erscheinung, ein Errichtetes. Und wenn Quatremère von Repräsentation spricht, bezieht er sich auf eine Mimesis des Gegenwärtigmachenden, eine kreative Mimesis, die nicht auf eine Wiederholung abzielt, auf eine unvollständige Ähnlichkeit mit dem imitierten Objekt, sondern auf eine bildhafte Ähnlichkeit, eine sichtbare Repräsentation, die anstatt der Realität des Modells dessen blosser Erscheinung darbiert.

Darüber hinaus erlauben die Verweise Teyssots auf Blondel, Laugier, Batteux, Diderot oder Goethe die Lokalisierung der Theorie Quatremères in seiner Zeit. Sie ermöglichen uns, die Wichtigkeit der Beziehung zu begreifen, die Quatremère zwischen architektonischem Typus und Schrift etabliert, und darüber hinaus auch seine Definition der Kunst als «Bildzeichen» sowie die Konventionen, auf die seine Theorie der idealen Imitation sich stützt. Das Vorgehen Teyssots, wie es in seinen bereits früher erschienenen Schriften deutlich wird, ist uns vertraut. Allerdings muss dessen aussergewöhnliche Weiterentwicklung und Bereicherung konstatiert werden.

Der von Valeria Farinati verfasste Artikel, der sich auf eine enorme Menge gesammelter Dokumentation abstützt, ist eine wertvolle Informationsquelle, deren Nutzen selbst in bezug auf die Geschichte des «Dictionnaire» beträchtlich ist. Hinzu kommt, dass die zu Anfang eines jeden Artikels redigierten Notizen diese Arbeit der Nachführung vervollständigen und dem modernen Leser näherbringen. Es ist dies ein Beweis, dass die Autoren, als sie die Theorie des 18. und 19. Jh. hinterfragten, dennoch nie den Bezug zur Problematik unserer eigenen Epoche aus den Augen verloren. Dies alles unter Berücksichtigung des von Manfredo Tafuri geäusserten Gedankens, demzufolge die Geschichte zwar neue Fragen aufwerfen, nicht aber neue Lösungen anbieten kann.

Vassili Petridov

1 W. Szambien, S. 8.

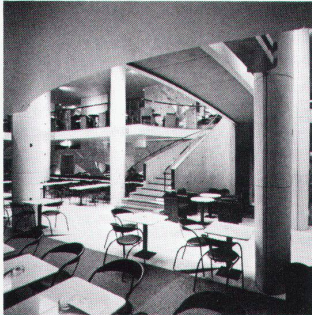
2 ibidem, S. 20.

3 G. Teyssot: Répétition et différences, l'imitation dans l'architecture hier et aujourd'hui; in: Art Press, Spezialausgabe Architektur, Nr. 2 vom Juni/Juli/August 1983, S. 30–31.

4 A.C. Quatremère de Quincy: Encyclopédie Méthodique, Paris, Panckoucke, 1788/1825, «Avertissement» (Vorwort), S. V.

Une fresque dans l'espace d'un café

Architecte: Christian de Portzamparc
Café Beaubourg à Paris, 1987



Voir page 14

Pour Christian de Portzamparc la base de son travail repose sur la lecture du matériau historique à travers le filtre de la modernité. Il ne s'agit pas pour lui d'invoquer une quelconque constance à la tradition, mais bien plutôt de mettre en œuvre un processus de dissolution de la référence. Son architecture procède toujours d'une mise à l'épreuve de deux systèmes de renvois, l'un manifeste opérant dans le registre de la forme comme résurgence d'un modèle de l'histoire, l'autre latent jouant l'intégration de concepts cardinaux de la modernité; l'effet de présence de son architecture repose sur la mise en tension de ces deux registres. La conception de ses bâtiments est pensée comme le lieu d'une abstraction interférentielle entre mémoire et histoire. Des niveaux de lecture se superposent et induisent la transgression d'un ordre qui n'est plus que liminaire. Comme pour Louis Kahn, pour qui l'architecture n'existe aussi qu'au titre de discernement, il ne s'agit pas de réinventer mais d'exposer, par une série d'altérations, un nouveau rapport à l'espace. Le répertoire des matériaux historiques est pris dans la trame d'une expérimentation dont les outils sont une contemporanéité.

Le Café Beaubourg est avant tout un lieu très épuré qui laisse une place prépondérante à la dynamique des corps comme acteurs d'une architecture. L'espace émet vers nous une singularité physique de la lumière et du son, et cela dans une durée qui superpose le travail du regard au filigrane de son mouvement. L'impression première est celle d'une respiration que génère une nef bordée de huit piliers elliptiques marquant la double hauteur. De toute évidence, ce creux porte en lui le schème de la rue à portique, de la stoa grecque. C'est la première mesure du corps à un espace public, à la foule. Une bande lumineuse en nappé accom-

pagne la géométrie de la nef et diffuse un «jour intérieur» évoquant celui de l'atrium romain. Les termes de l'ordre public/privé repris à l'architecture antique restent des référents architecturaux réduits à leur condition archétypique. En lieu et place d'une ouverture sur le jardin de l'atrium, le regard trouve dans l'axe de la nef une paroi peinte, abstraite, fresque au caractère atmosphérique comme un écho de ce «ciel impossible». Cette fresque exécutée par Christian de Portzamparc ne constitue pas un élément de focalisation, d'immobilisation du regard; elle est parcourue par des lignes orthogonales, à l'exception d'une seule qui amorce un mouvement oblique. L'oblique apparaît ici comme une déclaration sourde d'une perturbation de l'ordre statique. Le corps en évoluant dans cet espace décèle très vite un gauchissement de la géométrie. Le calepinage au sol, la verrière, les colonnes nous soufflent «mezza voce» que l'équilibre initial est inquiété par un jeu de distorsion et d'asymétries. Dans le premier mouvement d'appréhension de ce volume, la géométrie est en position précaire, l'ordre statique est ébranlé par une somme de notations disharmoniques, dissonnantes. Une mise en mouvement du regard commence dès lors avec le départ de l'escalier. Il est à la fois un «pivot visuel» de décentrement et un «pivot dynamique» de la corporéité. La géométrie «dansée» de l'hélicoïde initie un parcours du corps constituant un véritable temps de saisie de la qualité de ce vide central. L'escalier poursuit son essor avec une passerelle légèrement arquée, mais aussi déhanchée dans le franchissement du vide. La position biaise de la passerelle assure la mise en tension de ce vide et ordonne l'enchaînement d'intensités qualitatives de la profondeur spatiale. Le mouvement déhanché que nous venons d'accomplir nous est restitué métaphoriquement dans l'axe de la passerelle par un volume sculptural synthétisant la torsion corporelle et spatiale. Au-delà de tout expressionnisme, ce corps-totem «mime» notre déplacement dans l'espace et articule visuellement le mouvement du «corps ou destination». L'appréhension visuelle s'inscrit dès lors dans un rapport mobile de la profondeur spatiale, chaque détail assurant un rôle «médiateur» entre l'observateur et l'espace qui les englobe.

Le Café Beaubourg s'appréhende comme un paysage intérieur dont la profondeur se constitue dans la superposition d'événements proches et lointains. Ainsi la ligne oblique sur la fresque échappe à la contingence de sa surface en venant briser le rapport d'orthogonalité statique formé par la passerelle et les colonnes. Nous retrouvons là une problématique picturale de Christian de Portzamparc, à savoir la remise en cause du dogme de la paroi frontale

excluant toute profondeur. Pour Christian de Portzamparc la profondeur réside, en dehors de tout effet perspectif, dans la mise en présence d'un objet par rapport au lieu; autrement dit dans la sphère d'influence de l'enclos architectural par rapport à un élément le composant. Il y a là une notion d'étendue diffuse dans la perception de cette fresque: le sol, la verrière, les colonnes amorcent une scène pour la fresque dont la perception relève à la fois du plan du mur et de la zone intermédiaire de la scène. L'intérieur du Café Beaubourg est un volume qui ne s'articule pas dans ses limites contextuelles mais dans l'étendue, dans l'irradiation d'un champ qui s'éploie à partir du corps et du regard. La sollicitation du regard est dans un rapport constant de «non-focalisation». Ainsi l'incrustation de petits rectangles noirs sur les colonnes empêche une accommodation visuelle stable; la perception de l'entité «colonne» est impossible, car dans le champ de vision, chaque tache fixée s'illocalise dans la profondeur avec d'autres taches. Ces rectangles noirs, en contraste avec les colonnes forment dans l'espace un réseau qui perturbe la perception des colonnes; sous l'effet conjugué des taches noires et de la lumière régulière qui tombe de la verrière, les colonnes blanches s'estompent, se dématérialisent optiquement. Cette logique d'absorption de la forme contribue d'autant mieux à l'impression de la légèreté de la nef.

Christian de Portzamparc est toujours resté attentif à ce que Georges Bataille reprochait à l'architecture: «Son aspect redingote qui encadre l'espace comme le calendrier encadre le temps.» La leçon de «non-pétrification» dans l'architecture repose chez Christian de Portzamparc sur l'interaction dynamique des invariants qui structurent l'espace, à savoir la proportion, la composition, l'échelle, la lumière. Dans sa façon de gauchir la référence Christian de Portzamparc reprend un véritable travail de disjonction de l'harmonie; c'est une façon de déplacer le centre de gravité de l'acquis architectural, mais c'est également, pour lui, une façon d'excéder la question de la technique pour devenir «regard de la transformation»: la mise en forme architecturale n'accédant à son sens que par une manipulation complexe du matériau. A ce titre, Christian de Portzamparc rejoint la proposition du peintre Martin Barre: «L'architecture, la peinture ont utilisé des règles d'harmonie (c'est-à-dire tout simplement des moyens d'assemblage); l'intéressant n'est pas tant qu'elles aient créé leurs règles ni qu'elles les aient respectées, mais bien plutôt comment la subversion de ces règles, de ces moyens en amène de nouveaux.» Dans ce café, le traitement différencié de la surface murale participe de ce double jeu de non-focalisation et

de dynamique. L'ordre du détail est pensé dans une relation au tout par un jeu d'échos visuels. A la sensation initiale de géométrie déstabilisée se superpose une géographie du mouvement, de la tension des surfaces. Le regard entreprend dans cet espace un périple visuel semblable aux dessins de Paul Klee où la ligne organise un arpentage visuel de la surface.

Le design du mobilier entretient lui aussi une relation au tout; Christian de Portzamparc en dessinant les tables et les fauteuils a repris de façon contrapuntique les éléments de l'architectonique. Les peintures et les papiers découpés sous les plaques de verre du plateau de table répondent à la fresque alors que les fauteuils reprennent en «mineur» les thèmes du café: inclinaison déstabilisatrice, sinussoïde, trame évidée. L'accumulation de ce mobilier produit dans l'étendue un mouvement aléatoire, très sculptural, empêchant à nouveau toute focalisation du regard.

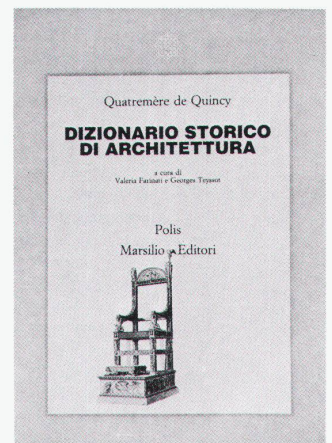
Guy Pimienta

1 Questions à Martin Barre in Macula No 2, p. 78, 1977.

Des règles pour l'architecture

Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et Terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Picard, Paris, 1986; Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Dizionario Storico di Architettura, Le voci teoriche, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Marsilio Editori, Venezia, 1985*

Voir page 9



Werner Szambien, après 203 pages d'une compilation de textes de divers auteurs de l'époque classique, cherche à écrire une histoire de la connaissance de l'architecture «non

pour imposer une certaine vision des faits, mais pour ouvrir de nouvelles perspectives sur leur interprétation».

Georges Teyssot et Valeria Farinati tentent de mettre à jour «les idées et les notions plus ou moins abstraites qui ont fait de l'architecture un art d'imagination, d'imitation et de goût» parmi une sélection annotée et commentée de 74 articles de l'entreprise considérable de Quatremère de Quincy, où sont fixés les règles du goût, les lois des genres, les sens des termes. Cette réédition de l'édition italienne, parue à Mantoue en 1842-1844 (édition Negretti), est enrichie, pour chaque article, d'un appareil critique d'une extrême précision ainsi que d'une restitution de sa fortune critique en Italie.

Ces deux études recherchent chacune à leur manière un moyen d'accéder aux notions et termes de l'architecture classique et néoclassique, pour permettre de mieux en maîtriser les signifiés. Ils essaient ainsi de contribuer au débat d'aujourd'hui sur la nécessité d'une reconstruction des règles de l'architecture au travers de leur intérêt pour les théories classiques et néoclassiques.

Werner Szambien sent la nécessité d'une interrogation sur les origines des bouleversements vécus par notre époque et il se demande quelles sont les bases sur lesquelles repose la qualité de notre environnement. En cherchant réponse à ces questions il suggère un débat sur les rapports entre la création contemporaine et l'histoire, il cherche à ouvrir de nouvelles perspectives sur l'interprétation des sources inexploitées. Il étudie l'importance de la terminologie esthétique de l'architecture et tente de tracer un schéma de l'idéal classique en France au travers de l'interaction de critères dont les positions varient au cours des siècles et en fonction des doctrines. Cette recherche des fondements épistémologiques de l'architecture procède par une sélection de textes, puis une articulation de termes sur une trame différente de la trame originelle, enfin par leur combinaison dans un ensemble qui correspond aux différents chapitres de ce livre. Par l'interprétation de ces termes d'esthétique appréhendés dans un ordre chronologique, Szambien cherche à reproduire dans leurs aspects multiples les termes du débat de l'architecture à l'époque classique, et à interroger par là même les notions et les principes les plus ambigus. Il vise en outre à montrer la discontinuité de cette période qui, malgré ses énormes contradictions, veut se présenter sous un aspect unifié.

«Le projet de cette histoire de la connaissance de l'architecture», comme l'auteur lui-même le précise dans sa «Préface à l'histoire», procède, de plus, à l'inverse d'une encyclopédie.» Pour éviter le risque de la répétition, mais aussi pour être proche d'une écriture «subjective et

provisoire», et non d'une écriture qui vise à l'«universalité», il renonce à la forme du dictionnaire qu'il avait envisagée dans un premier temps. Une série d'essais par notions donc telles que la symétrie, la régularité, la commodité, la bienséance, le goût, l'habitude, l'imagination, l'ordonnance, la solidité, la légèreté, la simplicité, l'économie, la convenance, le caractère, le style, constituent le squelette du livre et en forment les chapitres.

Mais si Szambien nie la forme du dictionnaire, il n'en fait pas moins de la lexicologie. C'est-à-dire qu'outre l'orthographe il étudie le vocabulaire architectural dans son histoire, dans son fonctionnement et ses emplois, et ce depuis le XVe siècle. Mais il manque une construction, une hypothèse à partir de traces significatives dans lesquelles on pourrait peut-être apercevoir soit une référence à la modernité, soit une «réconciliation de l'histoire architecturale et l'architecture contemporaine». Szambien veut comprendre le savoir qui fonde les principes de l'architecture essentiellement à partir de ses transformations. Il observe le passé, il recueille les faits, il les fonde mais il ne se livre pas à une véritable analyse comparative qui révélerait l'originalité de chaque terme et montrerait l'articulation de chaque notion dans le système de l'esthétique à l'époque classique. Mais l'excellence de la documentation, la volonté d'affronter l'histoire de l'architecture à l'époque classique et d'en donner une étude d'ensemble font incontestablement de ce livre un ouvrage de référence.

Dans cette incursion dans l'histoire de la terminologie esthétique, Szambien ne consacre pas une étude spécifique à l'imitation, notion clé, directement liée à la recherche des origines et des principes propres à l'architecture. Mais il s'agit d'un choix que l'auteur justifie ainsi: «Le cas de l'imitation est plus complexe, car peu de théories ont été développées à son sujet au XVIIIe siècle, et elle apparaîtra presque comme une construction posthume du XIXe siècle. Et l'on peut se demander, continue-t-il, si la symétrie ou la proportion découlent de l'imitation, ou inversement.» Ce vide sera comblé par le travail de Georges Teyssot et de Valeria Farinati qui, avec la réédition du Dictionnaire de Quatremère, ne contribuent pas seulement au débat permanent sur la nécessité d'une reconstruction des règles de l'architecture mais s'interrogent également sur la signification de ce retour de l'imitation qui se trouve au centre du débat contemporain. Pour Quatremère, l'imitation, principe commun à tous les beaux-arts, peut conduire à la perfectibilité. Pour l'être imitateur qu'est l'homme, le plaisir de l'imitation réside, selon Quatremère, dans le rapprochement du modèle et de son image, c'est-à-dire dans le rapprochement de deux objets non seulement

divers, mais distincts. Ainsi Quatremère affirme-t-il le dogme de l'imitation, sans exclure toutefois l'originalité. Imiter c'est produire la ressemblance d'une chose dans une autre chose qui en devient l'image. Pour Quatremère de Quincy, les Grecs ont créé des œuvres selon des règles puisées dans le fond même de la nature. Il prône l'étude de ces règles et des chefs-d'œuvre de l'Antiquité, qui représentent les modèles éternels, les types définitifs du beau et du vrai. Quatremère insiste alors sur l'imitation libre et intelligente contre la copie servile et bête, mais également sur l'importance de règles pour la création artistique. Toute diversité, toute variété n'est, pour lui, qu'un développement dans un ensemble de règles qui constituent d'ailleurs les critères objectifs d'une combinatoire nouvelle.

Avec Quatremère, nous sommes donc passés, comme le remarque Georges Teyssot, d'une poétique de la mémoire, activée par la simulation du modèle originel à travers la réplique, à une poétique de la règle. Georges Teyssot articule ces problématiques à la théorie métaphysique du Dictionnaire de Quatremère. Cette partie de l'œuvre d'un seul homme et de toute une vie «fait connaître l'essence de l'Architecture, la nature de ses moyens, ses rapports avec les sens, l'entendement & le goût, les routes qu'il doit parcourir pour nous émouvoir & pour nous plaire, les ressorts qu'il peut employer, les véritables cordes qu'il doit toucher; enfin, les causes des impressions qu'il nous fait éprouver, le genre de sensations & d'affections dépendantes du pouvoir que cet art a sur notre âme», comme Quatremère le précise dans l'introduction de son *Encyclopédie Méthodique* de 1788 en préambule de son Dictionnaire.

Nous reconnaissons dans ce travail de réédition du texte de Quatremère une volonté de nous mettre en relation avec notre passé d'une part, de nous offrir un discours neuf qui participe d'une problématique contemporaine d'autre part. Ainsi, le recours à Heidegger, pour développer la signification de l'antique concept de «mimesis» dans un sens moderne est à la base du texte de Georges Teyssot. «Dastellen», mettre sous les yeux, exposer, signifie pour Heidegger la présence de l'œuvre, présence interprétée comme un dévoilement, une apparition, une érection. Et quand Quatremère parle de représentation, il se réfère à une «mimesis» du rendre présent, une mimesis créatrice, qui ne vise pas une répétition, une ressemblance incomplète de l'objet imité, mais une ressemblance par image, une représentation apparente qui offre l'apparence au lieu de la réalité du modèle.

De plus les renvois de Teyssot à Blondel, Laugier, Batteux, Diderot ou Goethe permettent la localisation

de la théorie de Quatremère dans son temps. Ils permettent de saisir l'importance du rapport qu'établit Quatremère entre type architectural et écriture, et au-delà sa définition de l'art comme «signe figuratif» ainsi que l'ensemble des conventions sur lesquelles repose sa théorie de l'imitation idéale. C'est dans cet esprit que G. Teyssot et V. Farinati joignent dans ce travail la réédition en italien du chapitre biographique de la thèse de René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Paris en 1910 (Hachette, Paris, 1910). Ainsi, à la problématique du retour à l'imitation fait suite d'autres interrogations. La démarche de Teyssot, exposée dans ses précédents écrits, nous est familière. Mais force nous est de constater ici son extraordinaire développement et son enrichissement. L'article de Valeria Farinati, basé sur un énorme travail de documentation, constitue une mine précieuse d'informations dont l'utilité est grande pour l'histoire même du Dictionnaire. De même que les notes rédigées au début de chaque article complètent ce travail de mise à jour et le rendent plus abordable au lecteur d'aujourd'hui. Nous avons ici la preuve que si les auteurs se sont interrogés sur la théorie de l'architecture aux XVIIIe et XIXe siècles, c'est bien sur la problématique de notre époque qu'ils ont voulu réfléchir. Tout en respectant la pensée de Manfredo Tafuri selon laquelle l'histoire peut promouvoir de nouvelles questions et non de nouvelles solutions.

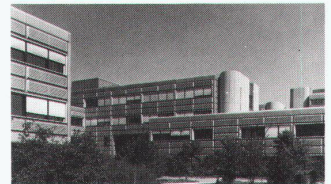
Vassili Peridou

Un rappel de «l'avenir indéterminé»

L'ETH de Lausanne à Ecu- blens avant la réalisation de la 2e étape

Architectes: Zweifel + Strickler + Partner, Lausanne et Zurich

Voir page 12



Voilà presque 20 ans commençaient les études relatives à l'un des plus grands édifices en Suisse. A l'époque, les universités étaient l'exemple par excellence d'une théorie de planification qui mettait le thème «avenir indéterminé» au premier plan. «Une construction flexible pour une structure croissante», ce que l'on appelait des «centres struc-