

Zeitschrift: Bulletin technique de la Suisse romande
Band: 61 (1935)
Heft: 6

Artikel: Introduction à une conception logique de l'esthétique architecturale
Autor: Guyonnet, Ad.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-46981>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BULLETIN TECHNIQUE DE LA SUISSE ROMANDE

Paraissant tous les 15 jours

ABONNEMENTS :

Suisse : 1 an, 12 francs

Etranger : 14 francs

Pour sociétaires :

Suisse : 1 an, 10 francs

Etranger : 12 francs

Prix du numéro :

75 centimes.

Pour les abonnements
s'adresser à la librairie
F. Rouge & C^{ie}, à Lausanne.

Organe de la Société suisse des ingénieurs et des architectes, des Sociétés vaudoise et genevoise des ingénieurs et des architectes, de l'Association des Anciens élèves de l'Ecole d'ingénieurs de l'Université de Lausanne et des Groupes romands des Anciens élèves de l'Ecole polytechnique fédérale. — Organe de publication de la Commission centrale pour la navigation du Rhin.

COMITÉ DE RÉDACTION. — Président : R. NEESER, ingénieur, à Genève. — Secrétaire : EDM. EMMANUEL, ingénieur, à Genève. — Membres : *Fribourg* : MM. L. HERTLING, architecte ; A. ROSSIER, ingénieur ; R. DE SCHALLER, architecte ; *Vaud* : MM. C. BUTTICAZ, ingénieur ; E. ELSKES, ingénieur ; EPITAUX, architecte ; E. JOST, architecte ; A. PARIS, ingénieur ; CH. THÉVENAZ, architecte ; *Genève* : MM. L. ARCHINARD, ingénieur ; E. ODIER, architecte ; CH. WEIBEL, architecte ; *Neuchâtel* : MM. J. BÉGUIN, architecte ; R. GUYE, ingénieur ; A. MÉAN, ingénieur cantonal ; *E. PRINCE*, architecte ; *Valais* : MM. J. COUCHEPIN, ingénieur, à Martigny ; HAENNY, ingénieur, à Sion.

RÉDACTION : H. DEMIERRE, ingénieur, 11, Avenue des Mousquetaires,
LA TOUR-DE-PEILZ.

CONSEIL D'ADMINISTRATION DU BULLETIN TECHNIQUE

A. DOMMER, ingénieur, président ; G. EPITAUX, architecte ; M. IMER ; E. SAVARY, ingénieur.

ANNONCES

Le millimètre sur 1 colonne,
largeur 47 mm. :

20 centimes.

Rabais pour annonces
répétées.

Tarif spécial
pour fractions de pages.

Régie des annonces :

Société Suisse d'Édition,
Terreaux 29, Lausanne.

SOMMAIRE : Introduction à une conception logique de l'esthétique architecturale, par M. AD. GUYONNET, architecte, à Genève. —

VARIÉTÉS : Les barbituriques. — NÉCROLOGIE : Charles Coigny, architecte. — Société vaudoise des ingénieurs et des architectes et Association des anciens élèves de l'Ecole d'ingénieurs de Lausanne. — CARNET DES CONCOURS. — SUPPLÉMENT COMMERCIAL.

Introduction à une conception logique de l'esthétique architecturale,

par M. Ad. Guyonnet, architecte, à Genève.

AVANT-PROPOS

Sans avoir la prétention de « faire le point » ou, plus modestement, de « faire un tour d'horizon », selon des expressions actuellement consacrées, nous croyons que, à l'heure actuelle, il est nécessaire de rechercher et d'exposer, aussi simplement et clairement que possible, les principes qui forment les assises fondamentales et permanentes de l'esthétique architecturale. Insuffisamment renseignés sur l'existence et l'importance de ces principes beaucoup, qui croient assister soit à une carence soit, au contraire, à un renouveau sensationnel des valeurs architecturales, laissent se développer en eux des opinions qui, pour un même objet, vont de la critique la plus acerbe à l'approbation la plus enthousiaste.

Dans une situation qui, parfois, frise l'anarchie, nous pensons que les architectes ont pour devoir de prendre contact avec le public autrement que par des exemples et des réalisations qui, au point de vue enseignement, ne seront jamais assez probants ni assez nombreux. Nous le pensons surtout pour les architectes de la Suisse, car il est certain que notre pays a une réelle mission à remplir en raison de sa formation et de son exceptionnelle position d'observateur. Nous souhaitons donc que nos collègues de la Suisse romande et d'outre-Sarine acceptent de consacrer un peu de leur temps à établir avec le public, par le moyen de causeries dont les sujets devraient être coordonnés, une liaison dont l'heure nous paraît venue.

Nous nous excusons d'avance si, au cours des notes qui vont suivre, il nous arrive d'employer des formes et des termes d'apparence trop technique. Nous ne croyons pas, cependant, qu'il y ait là une cause d'incompréhension car nous savons que, de nos jours, le nombre est toujours plus grand de ceux qui ont le désir de connaître exactement les causes et qui, par conséquent, ne redoutent pas l'emploi d'expressions appropriées.

Un certain nombre de schémas et de dessins accompagnent notre texte. Nous espérons qu'ils paraîtront suffisamment clairs et se présenteront avec assez d'à-propos pour n'avoir pas besoin d'être commentés, ce qui risquerait de prolonger, peut-être abusivement, cette séance¹.

L'art et la science.

Pour la bonne compréhension de ces quelques notes il faut admettre, de façon générale, que le terme « architecture » doit être compris dans un sens élargi et signifier : représentation, groupement et équilibre de volumes dans l'espace.

Si nous reconnaissons que le signe de l'esthétique architecturale est de s'imposer à notre esprit par l'harmonie, soit par la coordination, le rythme et la précision, toutes qualités impliquant l'ordre, nous devons logiquement penser que la notion du beau doit comporter celle de la loi.

L'essai que nous nous proposons de faire est basé sur cette considération fondamentale et son but est

¹ Ces originales considérations que nous avons la bonne fortune de pouvoir reproduire, grâce à l'obligeance de M. Ad. Guyonnet ont été présentées sous forme de causerie, notamment, à plusieurs Sections de la S. I. A.
Réd.

d'examiner le rôle de l'intelligence et la raison dans le sentiment de l'esthétique.

Il n'entre pas dans le cadre de cet essai de raisonner en dehors du plan terrestre si ce n'est, cependant, pour concevoir l'existence d'un absolu d'ordre philosophique, que nous définirons plus loin, et pour reconnaître que la parfaite harmonie du cosmos est pleinement justifiée, à nos yeux d'hommes, par la connaissance que nous avons des lois de la gravitation et par notre conception du divin. C'est dire que nous ne saurions aborder l'étude de l'esthétique de la forme en prenant pour base les conceptions d'Einstein et qu'une philosophie universelle de l'esthétique, dans laquelle les valeurs seraient subordonnées à des notions différentes du temps et de l'espace, nous apparaît stérile. Nous nous refusons, par conséquent, à ce jeu de l'esprit et pensons que la notion de l'absolu, que l'on peut appeler perfection ou idéal, est inhérente à notre nature humaine et en parfaite harmonie avec le génie créateur de l'homme et avec ses aspirations millénaires.

Dans l'univers, la conception de la beauté absolue de la forme ne peut être, de toute évidence, que d'aspect élémentaire. Par contre, dans le cadre limité où nous vivons, cette conception devient complexe et nous verrons, dans la suite de cette étude, que cette complexité est la conséquence de l'interdépendance qui existe entre tout ce qui est d'ordre matériel à la surface de la terre. C'est la notion de cette relativité, purement terrestre, qui nous permet d'admettre l'existence objective de l'esthétique architecturale.

L'analyse de nos sentiments devant toute manifestation d'ordre matériel montre qu'il existe, indéniablement, en nous, une attirance naturelle vers tout ce qui se présente sous une forme concrète et se développe, judicieusement, vers un but que notre raison peut admettre et prévoir. Devant les harmonies de la nature et devant l'activité d'une création qui, constamment, se renouvelle selon un rythme et une cadence immuables,

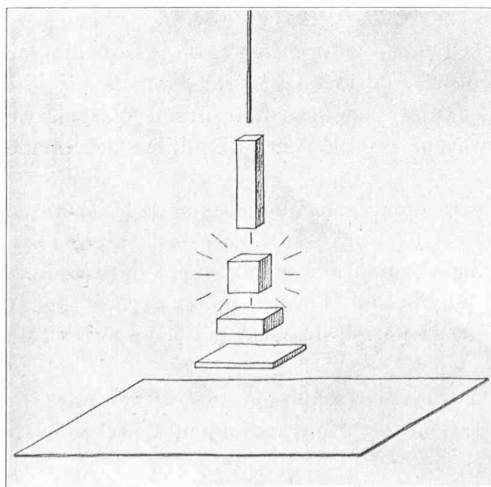


Fig. 1.

il naît en notre esprit un sentiment de satisfaction dont la plénitude sera tout naturellement atteinte au moment de l'épanouissement complet des phénomènes observés. Si nous supposons que ce moment correspond au point culminant d'une courbe, ascendante et descendante, qui serait, en fait, la représentation graphique de toute existence, nous pouvons admettre que ce sentiment de satisfaction nous paraîtra, par contre, à peu près nul, si nous prenons position aux points les plus proches du commencement et de la fin de la courbe, soit à l'instant de la naissance et à celui de la disparition.

Essayons de matérialiser cette conception en imaginant un prisme droit, de base carrée et de hauteur variable. Si nous supposons que cette hauteur est infiniment petite, le prisme ne sera qu'une surface immatérielle. Il ne constituera un corps matériel qu'à l'instant où sa hauteur deviendra mesurable. Si, à cet instant, nous établissons son volume et si, en maintenant ce volume constant, nous augmentons progressivement sa hauteur tout en diminuant, dans une même mesure, les côtés de sa base, le prisme, après avoir eu l'aspect d'une plaque d'épaisseur très faible, tendra, de plus en plus vers celui d'une droite, étant admis que celle-ci conserverait une section suffisante pour demeurer un corps matériel. (Fig. 1.)

Or, au cours de cette évolution, il existe un stage où le prisme ne tend, ni vers la plaque, ni vers la droite. Ce stage correspond au moment où il y a égalité entre les trois dimensions. A ce moment, le prisme est devenu un cube, volume géométrique aussi éloigné de la conception plaque que de la conception droite.

Si nous considérons, dans l'espace, deux corps matériels, dont l'un est presque un plan et l'autre presque une droite, et si nous cherchons à évaluer le degré de satisfaction qui existe en nous à la vue de ces apparences de volume, nous reconnaitrons que ce degré a une valeur à peu près nulle dans l'un et l'autre cas. Par contre, nous pourrions dire, avec raison, qu'il a atteint son maximum à l'instant où le cube est apparu. En d'autres termes, nous aurons ainsi déterminé, au cours de l'évolution du prisme, quel a été celui de ses aspects qui a donné à notre esprit la plus grande satisfaction, étant entendu que notre jugement a été entièrement objectif et qu'aucune considération relative à l'ambiance n'est intervenue. Nous pouvons également prétendre, puisque dans son évolution nous avons maintenu constant le volume du prisme, que, pour une même quantité de substance, nous avons déterminé la forme matérielle qui pourra, intégralement, être acceptée par notre raison du fait de sa plénitude et de son caractère fini.

On raconte que Socrate, prenant dans sa main un cube de petites dimensions et de matière précieuse telle que l'ivoire, disait à ses disciples que la vue et le maniement de cet objet étaient pour lui la source d'une extrême jouissance. Si nous nous souvenons que le père du philosophe fut un grand sculpteur et son maître un grand géomètre, nous comprendrons tout ce que contient, en

puissance, cet avis d'un homme qui n'admettait pas que l'on pût séparer la vérité de la beauté.

Sous forme absolue, il est aisé d'assimiler le cube que Socrate tenait dans sa main et sur lequel il concentrait son attention, à celui que nous avons situé dans l'espace, sans aucun voisinage. Mais, si nous prenons position dans le cadre terrestre et si nous remplaçons le philosophe grec par un humain chargé d'ériger un monument, il faudra reconnaître que la recherche de l'esthétique de la forme devient alors complexe, ainsi que nous l'avons dit précédemment, en raison de la présence de facteurs naturels créant une relativité dont le rôle est déterminant dans toute composition architecturale.

Cette constatation de l'existence d'une interdépendance entre tout ce qui est d'ordre terrestre et matériel, quoique très schématique, peut, cependant, nous servir de point de départ et constituer une introduction à une conception du beau basée sur le raisonnement et sur l'établissement de relations entre les éléments constitutifs d'une architecture. Cette considération fondamentale ouvre, immédiatement, un large horizon aux applications du nombre et de la règle à tout ce qui appartient au domaine de l'esthétique architecturale.

De nos jours, nous avons encore les preuves absolues que nos prédécesseurs, notamment les constructeurs de l'antiquité, ont témoigné d'un souci constant de subordonner toutes les parties d'une même architecture à des rapports les liant entre elles et, dans leurs œuvres, de ne rien concevoir qui soit le résultat de l'empirisme ou du hasard. Si nous avons, dans quelques cas, un point de vue différent du leur en ce qui concerne les rapports d'une architecture avec la stature humaine, il n'en faut pas moins reconnaître qu'en faisant intervenir les lois du nombre et de la règle dans leurs tracés, les architectes grecs et romains nous ont donné un remarquable exemple. Malheureusement, cet exemple a été suivi selon la lettre et non selon l'esprit. En effet, dans la plupart des cas, les constructeurs se sont inspirés, au plus près, de l'œuvre des anciens, sans concevoir que les recherches relatives aux proportions devaient surtout être faites en

fonction des directives données par les créations naturelles, par l'ambiance, par la stature et les gestes de l'homme et par le mode adopté pour la construction. Aussi peut-on dire que les éléments qui pourraient constituer une théorie générale de l'esthétique architecturale sont en nombre très limité et n'ont pas, entre eux, de coordination. Ce n'est que le jour que nous aurons consacré une somme suffisante de travail mental à l'observation des rapports et des rythmes selon lesquels la nature crée, soit une formation basaltique nettement architecturée, soit un élément végétal méthodiquement composé, soit une admirable géométrie due à l'instinct d'insectes ; ce n'est que lorsque nous accepterons pleinement la discipline imposée par le cadre ; ce n'est aussi que lorsque nous aurons admis, sans réserve, que toute œuvre humaine doit porter la marque de l'homme, que nous pourrons prétendre à l'instauration d'une loi de l'esthétique architecturale. (Fig. 2.)

Dans cet ordre d'idées il faut souhaiter que de grands progrès soient réalisés. Mais, pour qui serait tenté d'aller plus loin que nous dans la recherche et l'application de la règle et de la formule, il importe de préciser notre pensée et d'éviter une sorte de malentendu entre la science et l'art.

A une époque où le machinisme apparaît dans l'esthétique, où l'émotion du savant, à la veille d'une grande découverte, se confond avec celle de l'artiste qui achève son chef-d'œuvre, nous procédons toujours par l'imagination et nous croyons qu'il n'en sera jamais autrement, même en envisageant quelque apogée scientifique que nous ne pouvons, présentement, concevoir. Comment admettre, en effet, que nous puissions exister avec notre cœur d'homme, sans la faculté d'imaginer ? Et que serait une existence qui ne comporterait que l'application de formules, sinon la fin d'une ère ? Une humanité qui, par la faute de la science, n'aurait qu'un idéal limité, et peut-être plus d'idéal, ne saurait se survivre et serait vouée à la désespérance. Source vivifiante de toute activité, l'imagination est capable de grandes et de petites choses. Mais elle ne peut travailler utilement à un but constructif que sous le contrôle de la raison. Soumise à ce contrôle, et dépouillée de toute forme d'empirisme, elle donne alors naissance à l'hypothèse.

Dans la science, l'hypothèse permet la démonstration. Dans les arts, elle est l'esquisse mentale qui conduit à la réalisation graphique, plastique, ou sonore. Avant d'en fournir la preuve, Newton a supposé que les corps s'attiraient en raison directe de leur masse et en raison inverse du carré de leur distance et, avant de les définir, Pasteur a admis, dans les fermentations, la présence de germes spécifiques. Pourquoi ne pas reconnaître que, dans un plan supérieur évidemment, la pensée de Newton, celle de Pasteur, et celle de Pascal également, ne peuvent être disjointes de celle de Léonard de Vinci, qui dessina le plan du premier hélicoptère, de celle de Michel-Ange, qui traça l'épure de la coupole de Saint-Pierre de Rome, et de celles de nombreux artistes procédant par

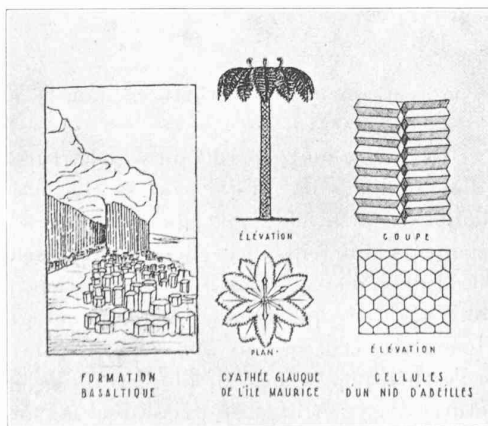


Fig. 2.

l'imagination et l'hypothèse raisonnée, auxquels aucune question technique ne fut étrangère? Il n'y a aucune considération, philosophique ou autre, qui s'oppose à cette conception. Quand intervient le génie, le champ clos que l'on impose, volontiers, à toute branche de l'activité humaine s'élargit sans limitation. Peut-on dire, dans ces conditions, que l'art et la science constituent des domaines différents de l'esprit? Nous ne le pensons pas et souhaitons être compris par l'auditoire devant lequel, aujourd'hui, nous esquissons ce schéma de thèse opposant l'unité de la pensée humaine, dans l'effort, à une discrimination que nous estimons arbitraire. En fait, cette discrimination, de caractère strict, qui tend à situer les artistes et les scientifiques dans des plans nettement différents est, selon nous, une conception qui porte la marque particulière du 19^e siècle. On peut concevoir, en effet, que les progrès fulgurants de la science d'une part, et l'apparition de tendances telles que le romantisme et l'art décoratif, d'autre part, aient suffi à différencier, devant l'opinion, la technique et l'art. Mais cette conception n'eût pas été admise à l'époque de la construction des temples antiques et à celle de l'édification des basiliques. Disons qu'elle ne le sera pas davantage par tous ceux qui, aujourd'hui, avant de tracer les plans définitifs d'un édifice, se penchent sur toutes les données techniques, sur tous les problèmes sociaux qui s'y rattachent, dont la solution, en parfaite harmonie avec une hypothèse d'ordre esthétique, contribuera à la création d'un bon et bel instrument dont la fonction et l'aspect donneront également satisfaction.

Causes déterminantes.

Après cet aperçu d'idées générales, cherchons à analyser sommairement les causes dont le rôle est déterminant dans l'esthétique architecturale envisagée dans le cadre terrestre.

L'aspect de toute architecture nous fait ressentir une impression dont l'intensité varie avec la sensibilité des individus. Cette impression, qui est toujours spontanée quoique complexe, appelle, de la part de notre raison, un jugement immédiat. Si le témoignage de nos yeux crée dans notre cerveau une image ordonnée, pouvant être contrôlée par le moyen d'une base étalonnée existant dans notre mémoire et, par conséquent, tributaire de la loi du nombre, ce jugement fera naître en nous un sentiment de satisfaction qui pourra varier de la simple quiétude à l'enthousiasme. Dans le cas contraire, c'est-à-dire quand l'image transmise à notre cerveau a un aspect chaotique, nous n'éprouverons qu'un sentiment fait d'inquiétude, de doute et de réprobation.

Il est exact que la forme donnée à ce jugement peut servir à différencier les hommes les uns des autres et cela peut expliquer, dans une certaine mesure, le sens donné au qualificatif « artiste ». Mais cette classification, établie sur la spontanéité plus ou moins grande d'un jugement, nous paraît spécieuse, en raison de la tendance très

fréquente de la nature humaine à formuler des avis basés sur une intuition de forme empirique dans laquelle, par conséquent, la raison n'intervient pas.

Si nous admettons que le sentiment de satisfaction que nous fait éprouver l'aspect d'une architecture doit avoir pour base essentielle la quiétude et la sécurité, nous devons concevoir que ce sentiment n'existe pas quand il y a manque de stabilité apparente et crainte de renversement. C'est reconnaître que la pesanteur est un facteur déterminant en ce sens que, agissant verticalement, elle conditionne la position de toute création architecturale. Si nous nous limitons aux cas les plus simples, nous pensons, en conséquence, qu'il est possible d'affirmer que l'aspect d'un volume droit, régulier, posé sur le sol, ne peut nous faire éprouver un sentiment d'entière quiétude que si l'axe de symétrie du volume se confond avec la ligne joignant son centre de gravité au centre de la terre. Nous sommes alors dans des conditions d'équilibre parfaites et la valeur esthétique du volume considéré ne dépend plus que de ses seules proportions. Citons, pour illustrer notre dire, l'exemple théorique d'un volume incliné dans un ensemble vertical et celui, très opportun, de la tour de Pise dont l'inclinaison, tout acci-

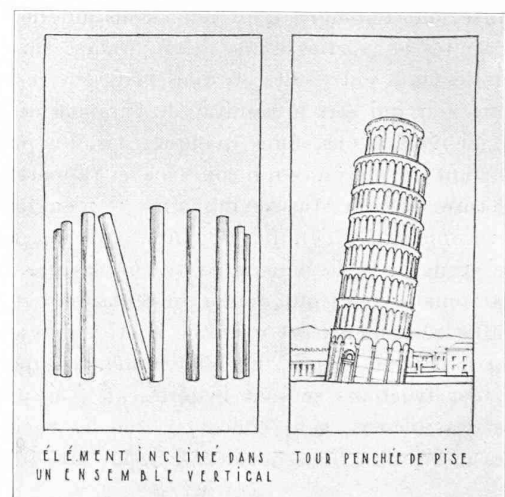


Fig. 3.

dentelle, est certainement inesthétique dans le site ambiant.

Mais ce qui, sans doute, paraît un simple truisme dans le cas d'un seul volume droit, peut sembler de nature plus complexe lorsqu'il s'agit d'architectures composées d'éléments différents. En effet, si la présence d'un axe général de symétrie, dans une composition, crée des conditions statiques qui donnent toujours satisfaction à ce sentiment de sécurité que nous plaçons à la base de celui de l'esthétique, cela ne signifie pas qu'un ensemble architectural dissymétrique ne puisse réaliser des conditions sinon égales, du moins suffisantes, ou même équivalentes. Sans recourir à des développements qu'il est

facile d'entrevoir, mais qui risqueraient de nous entraîner trop loin, disons qu'il est possible d'admettre que, dans le cas d'une composition ne comportant pas d'axe général de symétrie, chaque élément doit se trouver, au point de vue de la stabilité, de l'équilibre et, par conséquent, de l'esthétique, dans les conditions du volume simple dont nous avons parlé, ou être rattaché à un système secondaire ayant, lui-même, un axe de symétrie.

L'application, à l'architecture, d'un coefficient maximum de sécurité ne saurait, cependant, provoquer en nous cet épanouissement qui est la marque d'une pleine satisfaction esthétique. Si tel était le cas, on pourrait admettre qu'une pyramide, de base carrée et de hauteur très faible, représente la forme qu'il conviendrait de donner à tout corps posé à même le sol et sur lequel agit la pesanteur. Disons de suite que si, en théorie, la raison peut se contenter d'une pareille solution, l'imagination en cherchera d'autres qui, tout en satisfaisant aux conditions imposées par la stabilité, présenteront un aspect vertical pouvant, parfois, n'être limité que par des possibilités d'ordre technique.

Il peut sembler, alors, que nous nous trouvons en face d'un antagonisme entre une force agissante, la pesanteur, qui tend à écraser les corps sur la surface de la terre et une aspiration, un concept, qui nous porte à créer des architectures de sens vertical.

Cependant, il n'y a pas antagonisme. Il y a simplement réaction de forces créatrices contre une force constante et fatidique et, par conséquent, manifestation d'une activité, en quelque sorte instinctive, en sens contraire de celle-ci. Vivant dans un milieu où tout est équilibre, nous participons à cet équilibre mais, dans la mesure où celui-ci ne sera pas détruit, il est humain de concevoir que la faculté créatrice de l'homme, qui recherche l'absolu, tendra à porter aussi loin que possible cette réaction contre une force qui impose des limites à l'essor de son génie. En introduisant la notion d'orgueil dans le génie, on peut concevoir que telles sont

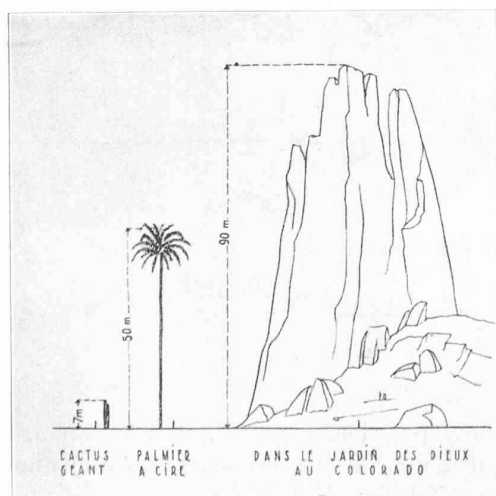


Fig. 4.

les origines de la tour de Babel et, peut-être aussi, celles des gratte-ciel américains.

A cette tendance il faut ajouter l'exemple donné par la nature qui, en de nombreuses circonstances, fait surgir du sol d'audacieuses verticales. Il y a là, une directive formelle, mais relative puisque, en même temps que l'orientation, elle indique la mesure et, par conséquent, rejoint les déductions de notre raison, laquelle conçoit parfaitement que plus une architecture s'affirme verticalement, plus elle tend à se détacher des éléments du cadre terrestre, à figurer seule dans l'espace et, à la limite, à ne plus être tributaire que du point de vue philosophique qui lui opposera, alors, sa conception du volume parfait : le cube.

Ce simple raisonnement nous permet, croyons-nous, de conclure en disant qu'une architecture développée selon l'horizontale doit nécessairement être relative, c'est-à-dire en harmonie avec les éléments qui l'encadrent à la surface de la terre, alors qu'une architecture d'orientation verticale tend à échapper à cette loi d'harmonie.

Hâtons-nous de remarquer, cependant, que cette définition n'a pas pour but de condamner la présence de verticales dans des ensembles horizontaux. Nous connaissons, au contraire, le rôle essentiel des éléments verticaux isolés, mais nous savons qu'ils ne peuvent participer à une architecture de sens horizontal que sous forme limitée, c'est-à-dire conditionnée par la loi du

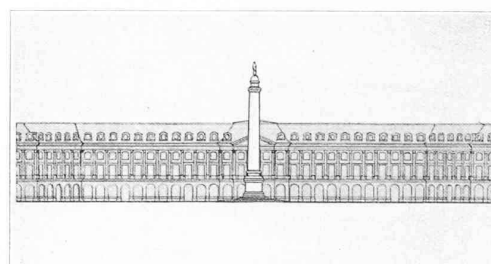


Fig. 5. La colonne Vendôme.

nombre. La place et la colonne Vendôme peuvent être considérées comme un exemple à l'appui de cette remarque.

Nous ne pouvons, au cours de ces quelques notes, étudier, en fonction de l'esprit des civilisations, les aspects de l'architecture. Cette étude, qui pourrait comporter des développements considérables, a été plus ou moins abordée par tous les auteurs qui ont traité de l'architecture à travers les âges. Signalons seulement que, sous l'empire de certains sentiments, qui d'ailleurs pouvaient être diamétralement opposés, l'homme a cherché à se libérer de l'ambiance terrestre et à construire verticalement aussi haut que possible. La tour de Babel, déjà citée, et la pyramide de Chéops furent des monuments de l'orgueil et, dans un élan de tout son être, l'homme du moyen âge, appuyé sur la foi, a édifié les cathédrales. En d'autres termes, sous l'empire de sentiments plus subtils, alors que la civilisation était raffinée, que le

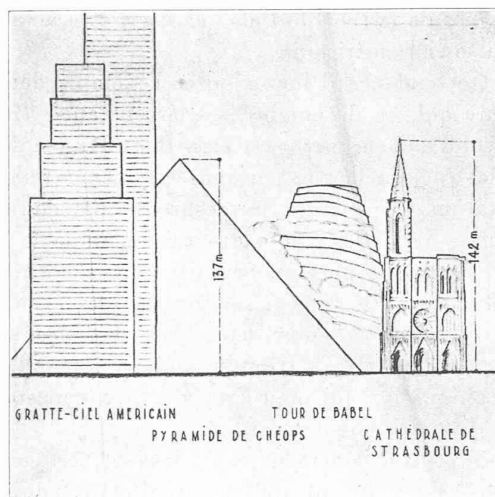


Fig. 6.

dilettantisme et le sens épicurien étaient de mise, que les hommes étaient épris de littérature, de philosophie et d'art, l'architecture a eu pour mission de satisfaire, à la fois, la raison et le goût. C'est l'époque des palais italiens dont les formes simples et massives, mais décorés avec une extrême subtilité, sont mises en évidence par les verticales hardies des campaniles.

Seule créature verticale parmi les êtres vivants, l'homme a trouvé dans son propre corps un exemple et

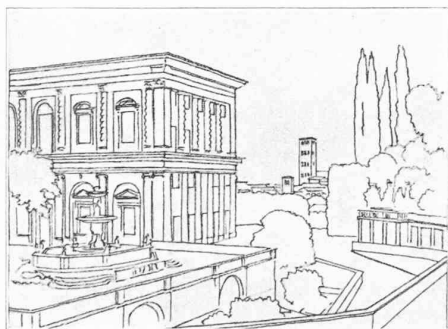


Fig. 7.

un enseignement. Par raison d'analogie, il s'est orienté vers ce qui est d'ordre vertical et l'aspect des humains a développé en lui la notion de l'élégance ainsi que celle de la mesure.

Par une application instinctive de la loi du nombre, il a considéré sa stature comme une base-étalon. Dans la loi d'harmonie qui, dans le cadre terrestre, subordonne les uns aux autres les éléments d'une même architecture et subordonne également les unes aux autres des architectures différentes, il a introduit une règle qui, sans être d'une absolue inflexibilité, conditionne cependant toute composition architecturale. S'admirant dans ses semblables, l'homme n'éprouve aucun sentiment d'ordre esthétique à la vue d'un nain ou d'un géant et ne ressen-

tirait qu'étonnement à visiter les cités de Lilliput ou de Gulliver. Il est donc naturel que, lorsqu'une architecture naît dans son imagination, il situe, mentalement auprès d'elle une image verticale dont la hauteur correspond à environ 1,72 m, dimension moyenne de la stature humaine. Si, parfois, il s'est soustrait à ce contrôle qu'il s'est imposé lui-même, il faut y voir l'indice de périodes d'apothéose. Si, par exemple, nous devons juger de la taille des hu-

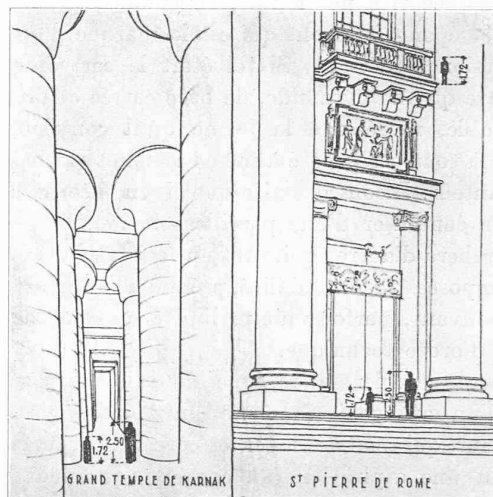


Fig. 8.

moins par l'aspect du temple de Karnak, ou par celui de la basilique de Saint-Pierre de Rome, nous devrions penser qu'elle n'est pas inférieure à 2,50 m et, par ail-

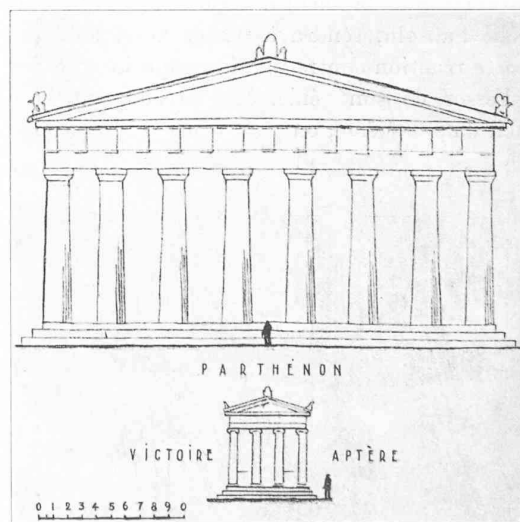


Fig. 9.

leurs, nous pourrions supposer, chez les Grecs, des statures différentes les unes des autres selon que nous envisageons « l'échelle » du Parthénon ou celle du temple de la Victoire Aptère.

En réalité, les Grecs se sont peu souciés des rapports avec la stature humaine. Aussi peut-on dire que la beauté de l'Acropole résulte davantage du fait de sa densité, due au groupement des constructions sur un même rocher, et à la splendeur du détail, qu'à la composition générale d'après la loi des rapports. La relativité, ou interdépendance, si remarquable, qui existe dans toutes les parties d'un même temple n'a pas présidé à la conception de l'ensemble.

La notion du rapport existant entre une architecture et la stature humaine, soit « l'échelle », n'a pas un caractère abstrait. Elle comporte l'application de la loi du nombre, mais peut présenter, pour quelques-uns, un certain degré de subtilité dans son application. En réalité, il ne s'agit pas de comparer simplement la stature humaine aux dimensions générales d'une compo-

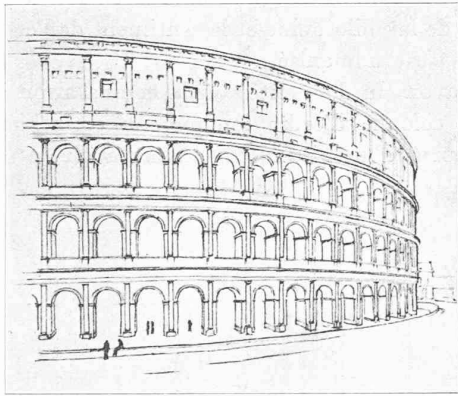


Fig. 10. — Le Colisée.

sition architecturale, mais aux éléments de celle-ci. Aussi peut-on admettre que s'il est possible d'assigner des dimensions maximales à une architecture de forme élémentaire, telle qu'un arc de triomphe très simple par

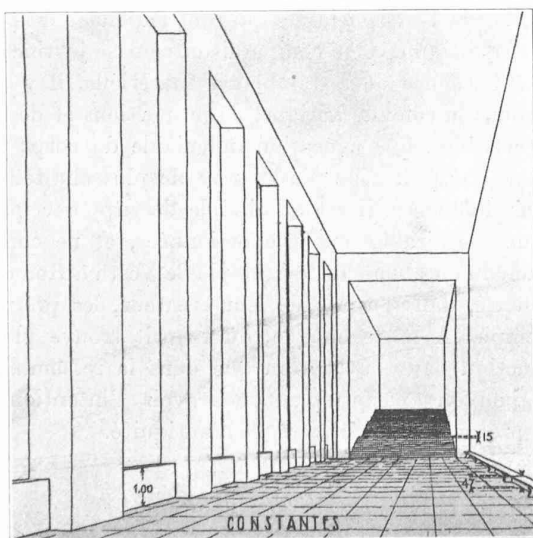


Fig. 11.

exemple, il semble absolument vain de vouloir faire de même dans le cas d'une composition architecturale telle que le Colisée, toujours par exemple, dont le caractère grandiose est évidemment fonction du nombre des éléments constructifs de l'ensemble, mais dont l'échelle est indépendante de ce nombre.

Créant à sa mesure l'homme a introduit, dans toutes les constructions destinées à un usage d'ordre pratique, des constantes qui sont, notamment, la hauteur de l'appui d'une fenêtre, celle des marches d'un escalier ou celle d'un banc fixé contre un mur. Ce sont ces constantes, fonctions de la stature humaine et des gestes de l'homme qui servent, indépendamment de la présence de celui-ci, à estimer l'échelle de toute architecture élémentaire et de tout élément, ou travée, à l'intérieur ou à l'extérieur d'un édifice. Seules ces constantes forment une base stricte d'appréciation, laquelle doit toujours être opposée à une conception empirique de l'échelle, assez fréquente dans le public, basée sur la simple comparaison d'architectures différentes.

Mais, dira-t-on, toutes les créations humaines, appelées à prendre place dans le cadre des choses terrestres, ne sont pas destinées à l'habitation et, par conséquent, ne présentent peut-être pas ces repères que nous appelons constantes. Cela est vrai, mais on doit alors remarquer que dans toute construction d'ordre strictement utilitaire, la « marque de l'homme », due à la présence d'organes vitaux et exprimée sous sa forme la plus modeste, suffit à déceler l'échelle. Hauts fournaux et silos gigantesques, gazomètres monstrueux, découpant sur l'horizon des silhouettes qui paraissent hors de toutes proportions avec les objets appartenant à leur cadre, redeviennent des architectures à l'échelle des humains dès que peut être aperçu le modeste escalier de fer qui s'élève le long d'un pylône. Et la hauteur d'un parapet, que nous savons être de 1 m, suffit à nous faire apprécier la longueur de l'arche unique d'un pont moderne jeté au-dessus d'un abîme.

La connaissance de la relativité qui lie l'architecture à la stature humaine, constitue une introduction logique à l'étude des proportions entre les éléments d'une même architecture. En effet, si un élément d'une architecture est judicieusement établi par rapport à la stature humaine, le fait d'être, pour un autre élément contigu au premier,

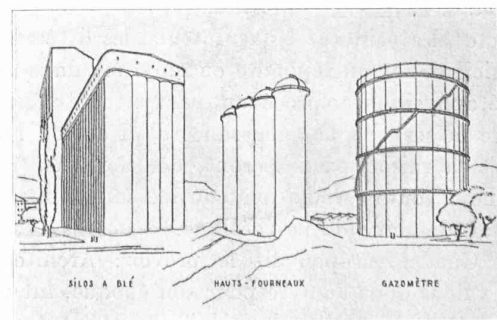


Fig. 12.

dans les mêmes conditions, crée une communauté favorable à l'harmonie de l'ensemble. Soumise, ainsi, à une discipline suffisamment précise, la recherche des proportions qui, objectivement, paraît difficile et abstraite, ne saurait alors s'égarer dans l'absurde, ou aboutir à l'erreur typique qui consiste à introduire, dans un même ensemble, deux motifs semblables entre eux au lieu d'être égaux ou différents.

Dans les «*Eléments et théories de l'architecture*», l'œuvre considérable et sincère de Julien Guadet qui fut, à la fin du siècle dernier, le maître de plusieurs d'entre nous, il est dit ceci :

«*Les auteurs qui ont cherché à établir un dogme de ces proportions, à créer une sorte d'hiératisme de l'architecture ont essayé de donner une base solide à leurs théories. On a voulu évoquer la science : elle n'a rien à voir ici. On a cherché des combinaisons en quelque sorte cabalistiques, je ne sais quelles propriétés mystérieuses des nombres ou, encore, des rapports comme la musique en trouve entre les nombres de vibrations qui déterminent les accords. Pures chimères. D'autres se contentaient de proclamer un legs de l'antiquité, et, en cela, ils étaient plus vrais, mais ils le recevraient comme une révélation indiscutable : comme si l'artiste devait d'abord s'interdire la liberté de l'homme.*

Laissons là ces chimères ou ces superstitions. Il y a dans l'étude des proportions une grande part de traditions — d'habitudes si vous aimez mieux — mais il y a plus et mieux : il y a toutes les nuances de l'art, toutes les recherches de caractère, toute l'étude en un mot, l'étude dont vous êtes maîtres, l'étude où vous êtes libres à condition de savoir que, en art comme en toutes choses si la liberté est le régime le plus vivifiant, il est aussi celui qui s'impose le plus de devoirs. A mesure que votre liberté s'affranchit, votre responsabilité s'élève ».

Nous respectons profondément ces paroles d'un homme qui fut d'une intégrale probité et dont l'œuvre et le caractère ont, peut-être, été méconnus en un temps où les qualités brillantes étaient de mise. Si indépendamment de ce qu'il nomme des «*combinaisons cabalistiques* », nous ne partageons pas toute sa pensée, il faut, sans doute, en chercher les raisons dans l'immense évolution dont les premiers indices se sont manifestés à partir de 1910. La tourmente a modifié les âmes et les esprits en les élevant, ou en les abaissant. Il a fallu aux hommes plus d'analyse, plus de recherches en profondeur et dans le domaine réservé à l'art et aux artistes beaucoup ont pénétré avec leur intelligence, en demandant «*pourquoi cela?* ». Et, à cette question qui leur était posée, les architectes, les peintres, les sculpteurs, les littérateurs et les musiciens ont dû répondre en œuvrant dans un sens plus métaphysique, en procédant par synthèse et en préluant, de la sorte à la renaissance d'un art où l'intelligence et la raison participeront, dès l'origine, à toute recherche, à toute spéculation, considérées comme appartenant au domaine de l'esthétique.

Cela, Guadet ne pouvait le prévoir. Architecte de grande valeur dont l'œuvre pour son époque, fut remarquablement personnelle, il ne lui a cependant pas été possible de supposer l'avènement d'une esthétique archi-

tecturale de forme rationnelle et fonction, au premier degré, de directives d'ordre technique. A notre époque, les architectes pensent différemment et estiment que la recherche des proportions est liée à la solution de questions techniques et qu'elle est conditionnée par la marque de l'homme.

Parmi les volumes les plus simples, nous avons vu que, sous forme absolue, c'est-à-dire abstraction faite de toute ambiance, le cube est la forme plastique qui fait naître en nous le sentiment le plus complet de satisfaction. Sous forme relative, soit en tenant compte des objets et des êtres qui forment le cadre terrestre, nous pensons pouvoir dire qu'un volume vertical évocateur de l'aspect humain, et impliquant la notion de l'élégance qui est née chez l'homme de l'observation de ses semblables, est celui qui nous paraîtra le plus harmonieux et que nous regarderons avec le plus de complaisance. L'homme, en jetant les yeux autour de lui, a quitté le domaine de la philosophie et le sentiment de l'esthétique, chez lui, s'est humanisé.

Nous avons lu des textes où la comparaison est faite entre la colonne d'ordre ionique, ou corinthien, et le corps élancé d'une jeune fille. Sans avoir les qualités

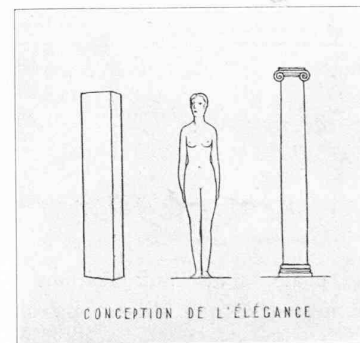


Fig. 13.

de ferveur et l'enthousiasme qui sont l'apanage du poète, nous croyons que cette comparaison peut se justifier car, malgré l'absence de ressemblance matérielle, il y a, en effet, dans la colonne antique, de proportions et de galbe irréprochables, une évocation indéniable du corps féminin dans ce qu'il a de plus pur et de plus chaste. Sans pouvoir l'affirmer, il est admissible de supposer que les colonnes admirablement proportionnées, et ne comportant aucun entablement, du temple de Vesta à Rome, ont représenté, dans l'esprit de leur créateur, les prêtresses du temple. A notre époque, où l'esprit trouve plus de satisfaction dans l'évocation que dans la ressemblance, nous pouvons parfaitement concevoir l'intention que nous prêtons à l'architecte de l'antiquité.

La composition.

Si nous quittons les volumes simples, nous entrons dans le domaine de la composition. Qu'il nous soit per-

mis d'en dire quelques mots sans prétendre, cependant, à exposer une théorie.

Concevoir une architecture représente, à nos yeux, un travail mental qui, partant d'une hypothèse doit, par anticipation, donner naissance à une claire image virtuelle permettant un premier jugement, avant toute réalisation d'ordre graphique.

Dans le processus que représente une composition, il importe que la main qui trace ne suive pas aveuglément l'imagination et la fantaisie, car il ne faut pas oublier que, pour avoir de charmantes qualités, cette dernière est une dangereuse compagne pour la méditation. Complément indispensable du génie, la fantaisie, en effet, se prête malheureusement aussi à la vulgarité et a souvent le don de séduire les foules. Que ceux qui, en 1900, étaient adultes, se rappellent l'enthousiasme créé par le « modern-style » à cette époque...

Il existe chez beaucoup de personnes une propension naturelle à la composition décorative, basée sur la seule fantaisie. Chez les primitifs et dans l'art appliqué, cette tendance de l'esprit a donné naissance à des œuvres parfois remarquables. Par contre, elle a été la cause de nombreuses erreurs dans le domaine de l'architecture et plus particulièrement dans l'étude des dispositions intérieures d'un édifice. Nous entendons dire, par là, qu'il est vain de rechercher dans la composition d'un plan,

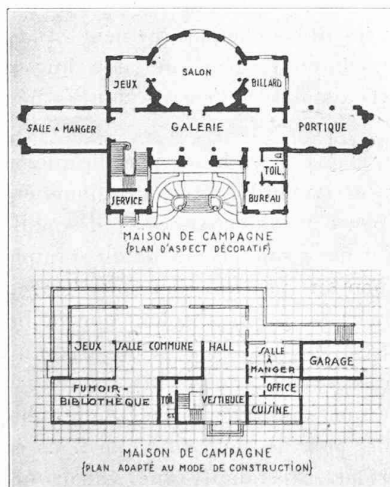


Fig. 14.

qui n'est qu'une coupe horizontale conventionnelle, un aspect presque inmanquablement nuisible à l'esprit de logique qui doit présider à l'établissement des premières esquisses d'une architecture selon un mode de construction déterminé.

Etre visionnaire, dans les trois dimensions, et posséder un certain don d'ubiquité lui permettant de se situer, en imagination, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'un édifice, doivent être des qualités primordiales chez l'architecte. C'est par leur application qu'il pourra, dans chaque cas, acquérir la juste notion de l'harmonie, ou

mieux de la vérité, qui doit exister entre l'aspect intérieur et l'aspect extérieur de toute construction.

Pour beaucoup, la discrimination entre les deux aspects, intérieur et extérieur, d'un édifice, va de soi et permet à l'architecte de traiter façades et intérieurs avec la plus grande liberté, au gré de la fantaisie et de l'improvisation. Pour d'autres, par contre, la notion de la relation qui lie l'aspect intérieur à l'aspect extérieur a un caractère simpliste, entraînant une application automatique dont il n'y a pas lieu de se préoccuper. La vérité n'est pas dans ces extrêmes. En fait, cette notion, dont en général on se soucie peu, est complexe et son rôle judicieux dans une composition implique, selon nous, la maîtrise. Il s'agit, en effet, si cette image nous est permise, de concevoir l'existence de deux visages pour un même individu, ces deux visages étant représentés par deux aspects conjugués, dont les conditions d'existence, au point de vue de l'esthétique architecturale, quoique différentes, comportent cependant des éléments de liaison communs qui, pratiquement, sont les baies, les fenêtres et les portes.

L'apparement de ces deux visions, propres à tout édifice d'ordre courant, n'entraîne nullement l'égalité, ou même l'analogie, entre les éléments architecturaux extérieurs et intérieurs, qui constituent l'ensemble de l'édifice. A part le cas où les dimensions d'une cour intérieure sont suffisamment grandes pour que se recrée une ambiance extérieure, le rappel d'éléments extérieurs dans un intérieur ne peut, en règle générale, donner un résultat satisfaisant. Il est évident, en effet, qu'une architecture extérieure, conçue dans une ambiance où les suggestions naturelles dues au cadre terrestre peuvent être nombreuses ne saurait que tout à fait exceptionnellement trouver sa place dans un intérieur qui, constituant en fait un cadre extra-terrestre, ne comporte aucune de ces suggestions, tout en restant cependant tributaire de l'échelle imposée par la stature humaine.

Si l'on considère, d'autre part, que cet apparement doit se faire entre deux aspects dont l'un, extérieur, est une nette vision, parfaitement objective, de volumes composés, alors que l'autre, intérieur, comporte une part importante de subjectivité, on comprendra, sans doute,

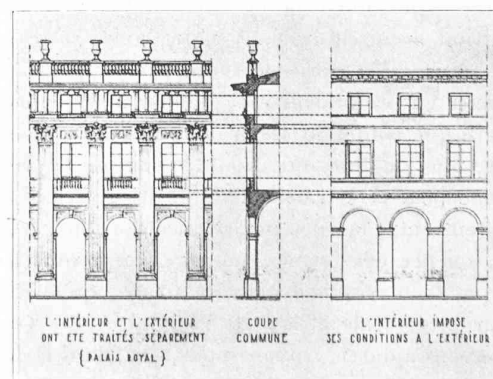


Fig. 15.

pourquoi nous avons traité de complexe la notion de l'harmonie qui doit exister entre l'extérieur et l'intérieur d'un édifice.

Si nous admettons, ce qui est pleinement notre avis, que ce qui existe au dedans doit être prévisible au dehors, nous n'hésiterons pas à dire que l'évolution actuelle de l'architecture est tout à fait significative. Délaissant la série des styles passéistes et la pure décoration qui, si souvent, a étouffé l'architecture, les constructeurs de notre temps se sont donné pour tâche de mettre en constante harmonie leurs plans et leurs façades avec le mode de construction proposé. En appliquant leur intelligence à la création simultanée, dans un même objet, de l'instrument docile et de l'œuvre d'art, et en concevant que l'intérieur doit imposer ses conditions à l'extérieur, ils ont été parfaitement logiques et ont compris que la tâche de l'architecte ne consiste pas à traiter, séparément, des plans et des élévations, en supposant, ainsi que l'admirent longtemps les écoles, que des façades parfaitement différentes les unes des autres pouvaient s'adapter à un seul et même plan. Et leur œuvre sera proche de l'entière vérité, croyons-nous, si, délaissant certains repères traditionnels et réalisant pleinement que le travail de l'homme doit porter la marque de l'homme, ils ajoutent à la valeur d'une architecture issue logiquement du plan, celle qui est due à l'observation de la loi du nombre, autrement dit, s'ils tiennent compte, de façon stricte, des rapports relatifs à l'ambiance et à la stature humaine.

Là, sont à nos yeux, les grandes directives d'une *architecture* à laquelle des qualificatifs, en vue de la définir et de la situer dans le temps, ne sont pas nécessaires. Et cela nous permet de dire que la tâche des architectes de notre époque est immense puisque, en observant, plus que jamais, ces directives, ils doivent, en employant le fer et le béton armé, réaliser des œuvres qui, devant l'histoire, ne devront pas être jugées inférieures aux meilleures, parmi celles qui appartiennent au temps, à peine révolu, de la pierre de taille et du bois.

Comparaison.

Il nous paraît impossible de parler des principes qui doivent servir de base à toute architecture sans songer à la composition musicale et sans comparer celle-ci à la composition architecturale. A notre avis, cette comparaison s'impose à l'esprit de toute personne qui cherche à raisonner en profondeur et à donner à ses conceptions la solidité que confèrent les trois dimensions. Laissant à d'autres, plus qualifiés que nous, le soin de traiter, sous une forme peut-être transcendante, des relations de fait qui existent entre la musique, science des sons, et l'architecture, science des formes, nous remarquerons, simplement, que la musique évoque la forme, qu'elle crée la vision architecturale et que la réciproque est vraie. Et nous pouvons ajouter, croyons-nous, que, dans le domaine de la musique pure, une œuvre solidement construite prend l'apparence, à nos yeux, d'une silhouette architec-

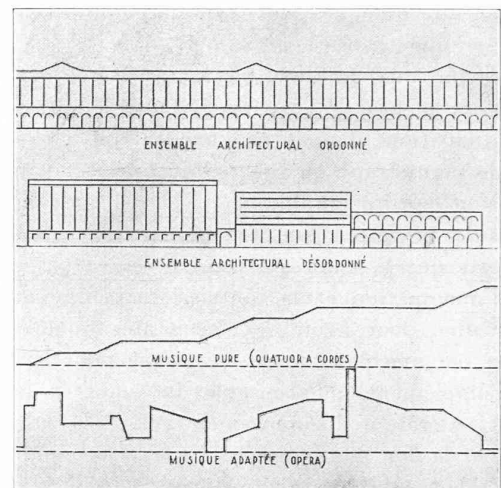


Fig. 16.

turée, alors qu'une musique adaptée nous fait presque toujours songer à un aspect désordonné où la ligne architecturale n'existe pas. Il est, par ailleurs, remarquable de constater que les mêmes termes, architecture, plan et volume, sont employés par le constructeur et le musicien pour exposer, sous la forme la plus concrète et la plus expressive, la structure même de leurs œuvres.

Possibilité d'un enseignement.

De ces réflexions, de ces aperçus sommaires que nous venons de présenter schématiquement et de façon certainement incomplète, peut-on tirer un enseignement concernant l'existence objective de l'esthétique architecturale?

Répondre, brièvement, à une pareille question qui, sous des formes peut-être différentes, a toujours été présente à l'esprit des penseurs, des artistes et des philosophes, est difficile. Qu'il nous soit permis de dire simplement ceci :

Nous ne pensons pas que sur notre Terre, il soit possible d'affirmer, de façon absolue, que la beauté matérielle existe, car ce serait lui reconnaître un aspect unique, de caractère fini, qui, nous l'avons vu, ne peut se concevoir que sous une forme philosophique et universelle. Mais, pour les humains que nous sommes, son existence prend, cependant, une valeur objective, du fait qu'elle est la conséquence de directives et de suggestions, parfaitement précises, qui sont dues à notre vie terrestre. Malgré la pluralité de ses aspects, nous pouvons donc admettre que cette existence se manifestera toujours sous forme mesurable et qu'elle sera comprise entre un minimum et un maximum ou, pour nous exprimer de façon plus circonstanciée, entre un plan horizontal et une forme enveloppante limitée. Cette possibilité de réaliser la beauté dans un cadre d'ordre terrestre, en s'inspirant de l'œuvre même du Créateur, suffit à nous séparer des agnostiques. Elle suffit à définir l'esthétique architecturale, en nous rendant accessible la notion de l'absolu, de la perfection idéale, sans laquelle tout effort serait vain.