

L'architecture et le livre, du Bernin à Rem Koolhaas

Autor(en): **Delbeke, Maarten**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Tracés : bulletin technique de la Suisse romande**

Band (Jahr): **134 (2008)**

Heft 13-14: **Discours critiques**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-99690>

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.

L'architecture et **le livre**, du Bernin à Rem Koolhaas

Comment définir la relation entre, d'un côté, l'architecture en tant qu'œuvre construite et, de l'autre, la signification que cette œuvre peut prendre à travers les époques, ou dans un contexte culturel donné ? Des pistes de réflexion passent par un rapprochement entre l'édifice et le livre, entre l'objet construit et les textes qui donnent corps à son interprétation.

Publiés au tournant du XVIII^e siècle, deux textes d'un genre inusité – des biographies monographiques, c'est à dire dédiées à la vie d'un seul artiste – proposent, à travers le récit de la vie d'un architecte, un regard critique sur

son œuvre. Il s'agit des deux *vitae* de Gianlorenzo Bernini (le Bernin), sculpteur, architecte et peintre. La première, écrite par le collectionneur florentin Filippo Baldinucci, date de 1682, tandis que l'on doit la seconde (publiée en 1713) à Domenico Bernini, fils cadet de l'artiste. Les deux livres entièrement dédiés à l'artiste ne font que très peu de place à la description des œuvres architecturales du grand homme – fait exceptionnel sinon unique dans la biographie artistique du début de l'ère moderne.

Plusieurs raisons peuvent expliquer cette absence, d'autant plus si l'on tient compte du contexte propre à la genèse des deux textes. Mais l'explication se trouve aussi dans le texte même de Filippo Baldinucci, qui en fournit la justification. Après tout, écrit-il, les œuvres conçues par le Bernin restent, malgré la mort de l'artiste, visibles à Rome à qui veut les voir. Ce que l'on ne saisit pas d'emblée, et qu'il s'agit précisément de relater, ce sont les signes intangibles de sa vertu exceptionnelle, de sa piété et de son excellente relation avec ses patrons, tout particulièrement les papes. Ce sont ces attributs, reflétés par ses réalisations, qui méritent d'être soulignés par les biographes. En ce sens, les deux ouvrages visent à révéler un aspect de l'œuvre, agissant comme autant de témoins du caractère vertueux du Bernin. Cette intention apparaît de manière d'autant plus évidente dans l'une des rares descriptions architecturales qu'ils contiennent : le passage où Domenico Bernini commente le Baldachino de la basilique Saint-Pierre de Rome rend compte de la relation entre le livre – dans ce cas précis la biographie – et l'architecture.

La vertu et la chance

Domenico Bernini commence son évocation écrite en avouant son incapacité à décrire justement l'édifice. Il insiste : la beauté du célèbre baldaquin ne peut être jugée qu'avec les yeux, car l'œil est le seul à pouvoir capturer à la fois le site, le bâtiment, l'immensité de l'espace, la beauté de la sculpture et la richesse des matériaux. C'est cet agencement judicieux de multiples éléments étrangers à l'objet, mais néanmoins liés à lui, que son père a su produire. Après avoir réussi ce

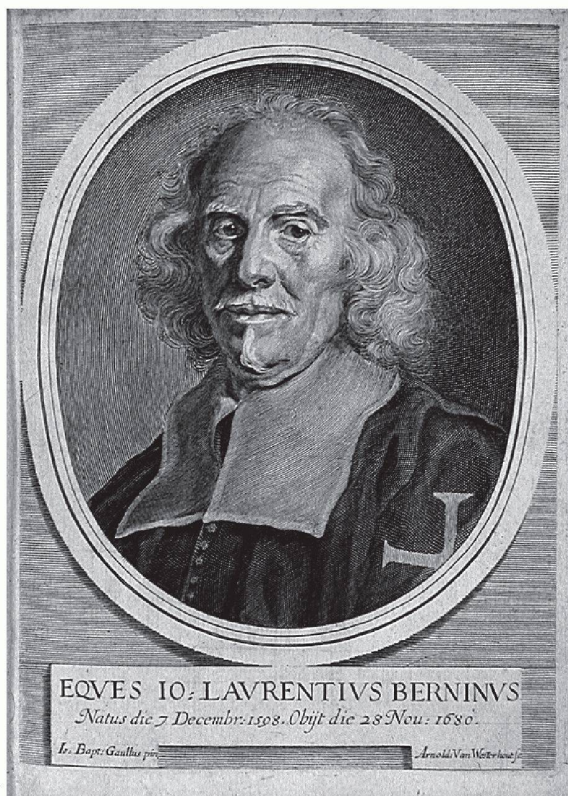


Fig. 1 : Domenico Bernini, « Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio », Bernabò, Rome, 1713

Fig. 2 : Le baldaquin, gravure de Giuseppe Vasi, « Tesoro sagro e Venerabile, cioè le basiliche, le chiese ... », 1778

tour de force, le Bernin aurait confessé, en toute modestie, que le succès de son œuvre tenait en partie à la « chance ». Malgré cela, poursuit Domenico, en concevant son œuvre, il a appliqué une « méthode » rigoureuse et précise – un processus – que l'on peut enseigner et donc, dirons nous, décrire. Le fait qu'il ait eu recours à ce processus permet au biographe d'évoquer le cheminement dans la conception architecturale plutôt que l'œuvre finie.

Les difficultés encourues par Domenico dans l'écriture semblent les mêmes que celles rencontrées par son père lors de la conception du baldaquin. De plus, l'écrivain négocie de façon similaire l'impasse dans laquelle il se trouve: il reproduit l'attitude du Bernin face à la difficulté d'expliquer les mérites de son œuvre. L'analogie entre, d'un côté, l'acte d'écrire sur l'architecture et, de l'autre, l'acte de concevoir cette dernière est soulignée par le fait que la méthode employée par le Bernin, et qui servira de trame d'écriture à Domenico, reflète les catégories de la rhétorique : choix des matériaux ; invention ; *ordinazione*, ou arrangement des parties du tout ; et, enfin, adjonction de beauté et de grâce. Pour Domenico, Gianlorenzo a pu suivre cette méthode à la lettre dans le cas des deux premières et de la dernière catégorie, mais pour ce qui est de l'agencement des éléments et des proportions, l'immensité de l'espace de la basilique l'en aurait empêché. Ainsi, à contrecœur, le Bernin s'est vu forcé de « laisser de côté la règle [qui détermine généralement l'*ordinazione*], sans néanmoins la violer, et ainsi, de trouver lui-même la juste mesure qu'elle ne peut fournir ». Cet « oubli de la règle » se fonde dans l'intuition artistique qui agence et lie une multitude d'éléments entre eux de manière si exceptionnelle qu'elle semble attribuable à la chance, questionnant ainsi les modes de représentation usuels. La description littéraire de Domenico peut indiquer « à quel moment » cet agencement réussi prend place dans le processus de création, mais échoue à expliquer « comment », tout comme la représentation visuelle du baldaquin ne montre que l'objet, sans transmettre sa qualité essentielle, sa proportionalité unique et inexplicable.

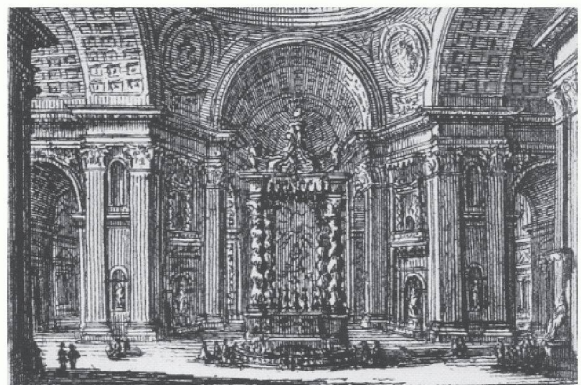
Une anecdote autour du baldaquin racontée par Domenico renforce l'importance de cette qualité mystérieuse. Trois décennies après sa complétion, le Bernin fait la visite de Saint-Pierre en compagnie de son ami Sforza Pallavicino, important prélat de Rome. Ce dernier s'interroge : comment son ami a-t-il fait pour produire un résultat qui apparaisse si bien proportionné, de tous les points de vue. Le Bernin répond : « avec les yeux ». Son comparse poursuit : « Les yeux peuvent-ils déterminer les dimensions des éléments avant qu'ils ne soient mis en place ? » Il répon-

dra à la place de l'architecte, laissant ce dernier pantois : « Oui, car les yeux sont tiens. »

L'inclusion de cette anecdote au texte biographique suggère que la description de Domenico Bernini vise à renforcer le fait que le baldaquin, et avec lui le talent de Bernini père, ne peut se résumer à la simple application des règles de la composition. Ce faisant, elle confirme une interprétation précise de l'œuvre : le baldaquin devient le témoin tangible de la vertu du Bernin, vertu qui dépasse largement les dictats de la règle et qui est davantage attribuable au seul *ingegno*, ou créativité innée, de l'artiste. Cette interprétation fait écho à une multitude de passages de la biographie où ce sont les actes et les aptitudes sociales du Bernin qui sont exposées, plutôt que la qualité de ses œuvres. De manière récurrente, de telles interprétations célèbrent la vertu de l'artiste, et renvoient inévitablement à sa source et à son modèle, Michel-Ange.

La description du baldaquin que Domenico choisit d'inclure dans la biographie s'efforce de maintenir une distance franche entre l'objet décrit et le récit biographique, entre le bâtiment et le livre : après tout, l'écrivain fait la profession de son échec à décrire la qualité essentielle de l'œuvre construite. Ce mouvement rhétorique suggère une connaissance, certes intuitive, de la relation nouvelle – moderne – entre le sens et l'objet, entre les mots et les choses. En mettant l'accent sur le bien-fondé de son approche, et en incluant la description du baldaquin pour ensuite avouer son impuissance à réellement en toucher l'essence, Domenico établit un point de contact entre le processus de conception propre au Bernin et le sens supposé de son architecture : ce que le baldaquin exprime, c'est essentiellement le génie artistique de son auteur.

En associant si fortement le processus de conception à la vertu de l'architecte, à sa grandeur, l'interprétation proposée



par Domenico limite la possibilité de toute autre lecture. Elle interdit à l'observateur qui en fera l'expérience d'y trouver des références culturelles ou historiques, aux colonnes torsadées du Temple de Salomon ou aux armoiries du pape Urbain VIII par exemple. En opérant une réduction à l'extrême des significations possibles du baldaquin, Domenico s'efforce de contrer de telles lectures.

L'intention que cache cette réduction est évidente : le Bernin n'avait pas autorité sur les significations culturelles ayant motivé la commande du baldaquin. De plus, toute interprétation passe par un processus complexe sur lequel l'artiste n'a pas contrôle. Le rôle du biographe, et par le fait même du texte biographique, vise donc à ordonner l'interprétation de l'œuvre. La question suivante se pose alors : le sens peut-il être encore plus intimement lié à une œuvre que celui qui rattache le nom et l'autorité artistique du Bernin à son *baldacchino*, au point que le travail du biographe deviendrait inutile ? Et si cela est possible, alors sous quelles conditions ?

« Ceci tuera cela »

Pour Victor Hugo, ce lien intime aurait bien existé, et la cathédrale gothique en serait la manifestation la plus pure. Dans « Ceci tuera cela », chapitre ajouté à la seconde édition

de son *Notre-Dame de Paris* (1832), il propose une histoire de l'architecture certes schématique mais non moins captivante. Contrairement à la plupart des traités sur le sujet, Hugo ne fonde pas les origines de l'architecture dans la recherche, pour l'homme, d'un abri ou d'une communauté, mais plutôt dans son besoin de mémoire et de communication. L'architecture permet de capturer idées et pensées autrement perdues à jamais. Chaque pierre devient une lettre, chaque mur une phrase, chaque édifice un livre. Dans ces conditions précises, l'unique raison d'être de l'architecture consiste à incorporer et transmettre du sens. Son rôle fondateur et social en fait la mère de tous les arts, qui s'y soumettent et en dépendent.

C'est le cas, nous dit Hugo, jusqu'à l'avènement de l'imprimerie. L'auteur produit un compte-rendu de la vitalité architecturale qui, selon lui, perdura jusqu'au XV^e siècle et l'invention de la fameuse presse. Si le rôle de l'architecture consistait à exprimer les idées et les souvenirs passés, l'invention de l'imprimerie – et la rapide popularité du livre – a rendu cette fonction obsolète. La gloire du livre signifie ainsi la fin de l'architecture ; le monument moderne sera de papier et non de pierre.

L'une des nombreuses raisons qui confèrent au texte hugolien son charme, c'est que l'auteur ne laisse planer aucun doute quant à la mort de l'architecture. Si ses autres écrits, tout comme son engagement pour la préservation des bâtiments gothiques, militent en faveur d'une revitalisation de l'architecture, « Ceci tuera cela » proclame sans détour la finalité de la sentence qui lui est infligée. Le livre imprimé signe, de manière immédiate et sans appel, l'arrêt de mort de l'architecture.

L'âge de la machine

Frank Lloyd Wright compte parmi les nombreux lecteurs secoués par cette condamnation sans équivoque. Dans son autobiographie, il relate qu'enfant, il serait tombé dans un profond désespoir après avoir lu *Notre-Dame de Paris*. C'est probablement dû à cette expérience traumatique de jeunesse que « Ceci tuera cela » trouve une place de choix dans ses écrits ultérieurs, et tout particulièrement dans « The art and craft of the machine », texte-clé de 1901 où il expose ses principes architecturaux. Il y formule une théorie basée sur une sorte de renversement positif de l'analyse hugolienne.

L'argument principal développé par Wright dans son texte est le suivant : il est temps de mettre à profit les vraies capacités de la machine au service de l'architecture. La machine reproduit et accomplit les lois fondamentales de la nature, lois que l'artiste-prophète doit faire siennes et placer au ser-



3

Fig. 4: Rem Koolhaas, Madelein Vriesendorp, Elia Zenghelis et Zoe Zenghelis, « Exodus », projet du concours « The city as a meaningful environment » organisé par Casabella en 1972. La longue barre traversant Londres abrite les « prisonniers volontaires de l'architecture ». (Document Office for Metropolitan Architecture)

vice de la beauté. Cette mission achevée, le sort funeste de l'architecture annoncé par Hugo sera renversé.

C'est un petit tour de passe-passe qui permet à Wright de lier sa vision organique de l'esthétique de la machine à l'argumentation de Victor Hugo : par un jeu métonymique, il confond le livre et la presse d'imprimerie – une machine réelle. La presse est selon lui le premier outil et instrument de production moderne. Cet aspect technique fait défaut à l'architecture, qui reste enlignée dans des formes, des pratiques obsolètes, dans la répétition sans fin de modèles désuets. Il est aujourd'hui temps pour l'architecture, affirme-t-il en 1901, d'entrer de plain-pied dans l'ère de la machine, de franchir le gouffre savamment entrevu par Hugo.

La solution proposée par Wright à l'énigme d'Hugo est emblématique des réactions suscitées par « Ceci tuera cela » depuis sa publication. On contredit généralement son argumentation en interprétant la comparaison livre-édifice

non pas en ses termes médiatiques, mais, comme Wright, en utilisant le livre comme une métaphore de la construction et la production de l'espace. Si, pour Hugo, tout bâtiment est d'abord un monument, pour Wright il le devient lorsqu'il est conçu et construit suivant les lois de la machine et de l'organisme.

Le fait que l'architecture remplisse des besoins pragmatiques et se différencie ainsi du livre n'enlève rien à la validité de l'argumentation hugolienne : si l'architecture aspire à être plus qu'une simple infrastructure, elle entre dès lors dans le jeu des significations qui dépasse son cadre purement matériel. Et si le sens est essentiel à la qualité de l'architecture, il n'est pas confiné à cette discipline : toute chose est porteuse de signification. Si l'architecture, comme le propose Hugo, trouve ses fondements dans sa capacité à faire sens, elle entre dès lors en compétition avec toutes les autres formes d'expression. Selon Hugo, contre le livre, le combat était perdu d'avance.

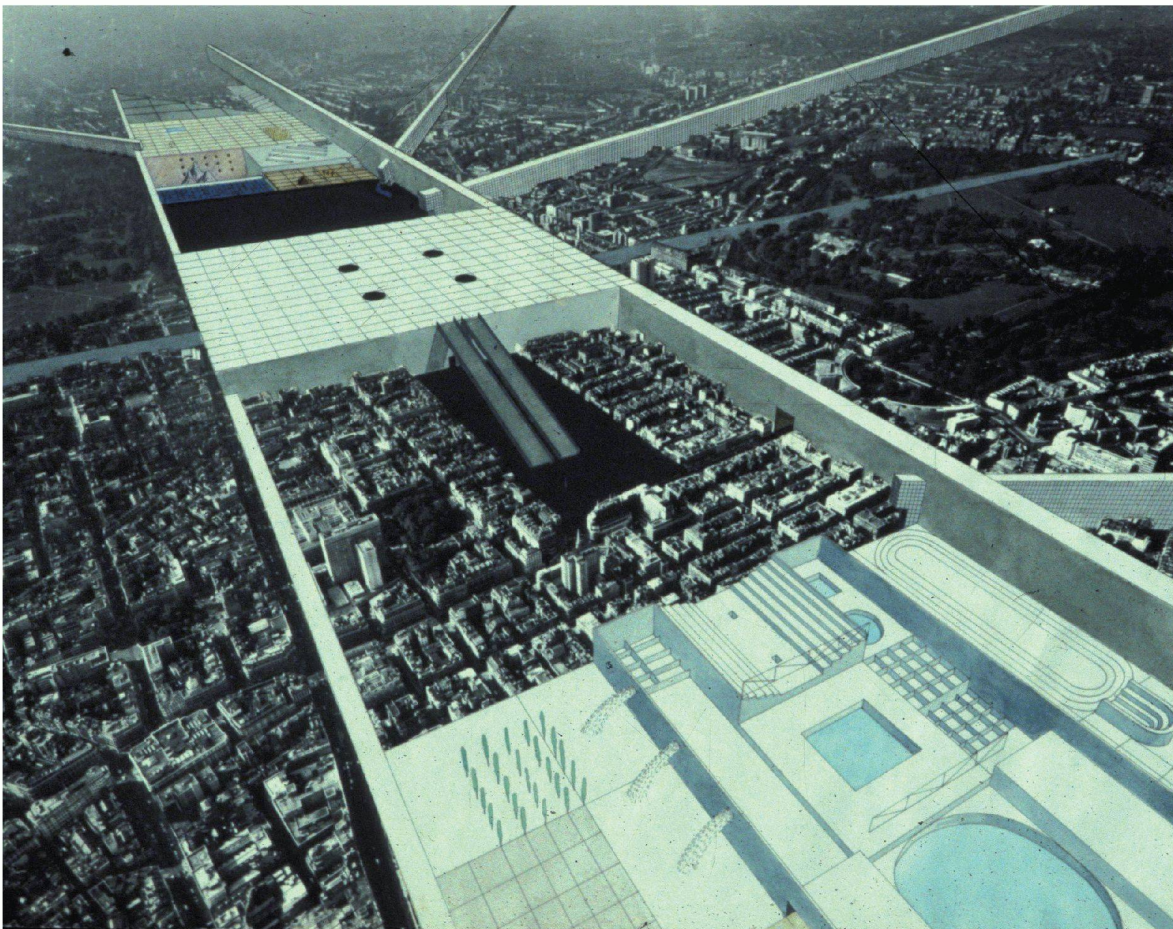


Fig. 5: Vue de la barre «Exodus» depuis la vieille ville : une architecture faite de monuments calmes et ordonnés se transforme en délire ornemental dès que les prisonniers y entrent. (Document Office for Metropolitan Architecture)

Exode du sens

Un architecte et auteur contemporain semble, du moins dans ses écrits et projets théoriques, avoir accepté les implications du texte de Victor Hugo. Dans son analyse du mur de Berlin, publié dans *S, M, L, XL*, ou encore dans « Exodus : The voluntary prisoners of architecture », un projet développé dans un contexte d'enseignement, conçu avec Elia et Zoe Zenghelis et Madelein Vriesendorp, Rem Koolhaas s'est intéressé de près à la question du symbolisme en architecture. D'après lui, la ville contemporaine impose une séparation drastique entre la substance architecturale d'un bâtiment – sa forme, sa matérialité, son détail – et le sens. S'il est vrai que l'on conçoit toujours l'architecture comme porteuse de significations, peut-être aujourd'hui plus que jamais, ce sens n'est certes pas généré par le recours à un modèle ou par l'application de règles de composition. C'est plutôt la simple présence de l'architecture dans la ville qui produit du sens, la condition clé de sa lisibilité étant la taille d'un bâtiment plutôt que sa forme spécifique ou la qualité de sa conception. Cette présence stimule une forme d'appropriation frénétique du symbole qui, ultimement, n'est plus en lien avec la forme architecturale: le simple fait qu'un édifice existe

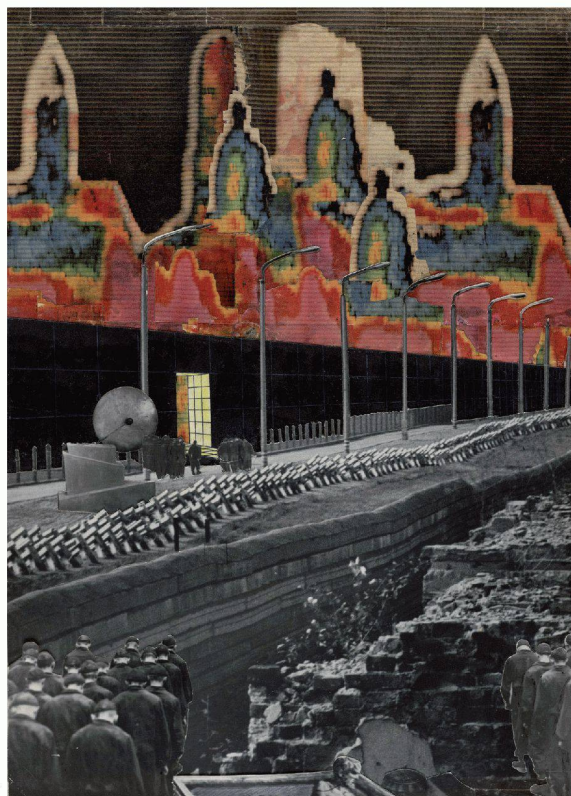
dans la ville peut induire ce mouvement. « Exodus », fiction architecturale, propose une longue avenue enclavée au cœur de Londres, où des « prisonniers volontaires » goûtent sans limite aux plaisirs de l'architecture. Les bâtiments qui forment cette longue bande apparaissent, depuis l'extérieur pour ceux qui échappent à l'emprise de l'architecture, comme autant de monuments austères. A l'intérieur, c'est « un flot continu de fureur ornementale et de délire décoratif, une overdose de symboles » qui vous enveloppe. Mais cet intérieur est totalement coupé de la ville. Dans la ville « réelle », l'architecture est devenue muette.

« Exodus » est une fable qui illustre un phénomène que Koolhaas perçoit comme étant global. L'architecture semble attirée de façon incontournable vers sa seule substance, tendant ainsi vers la monumentalité; l'échelle des bâtiments qui forment la ville provoque à elle seule une surenchère inévitable de significations architecturales. Cependant, les mécanismes, les activités et les institutions qui confèrent à l'architecture un sens (comme à toute chose d'ailleurs) se développent et évoluent à un autre rythme, à une vitesse qui dépasse largement les capacités d'adaptation de l'architecture. Il en résulte un processus hautement instable. L'architecture de grande dimension est nécessairement symbolique, mais dépourvue d'un sens fixe ou déterminé: à la limite, son sens survient indépendamment de sa forme ou de son apparence, puisque cette signification est déterminée par ce qui peut survenir dedans ou autour de ce qui est « grand ». L'échelle produit et, en même temps, altère le symbolisme architectural.

Pour Victor Hugo, au début du XIX^e siècle, ce n'est pas sa monumentalité qui donne à l'architecture son sens. Elle serait plutôt monumentale par nature, existant pour signifier. Elle s'inscrit ainsi à l'intérieur d'un vaste champ de formes d'expression, et ne survivra pas à l'apparition du livre imprimé. Pour Koolhaas, écrivant à la fin du XX^e siècle, les processus de signification propres à l'architecture ont depuis longtemps disparu, confinant le design architectural dans la fureur ornementale, vidé de sa moëlle. Suggère-t-il, avec certains de ses contemporains, une deuxième mort de l'architecture? Ou évoque-t-il plutôt un stade intermédiaire – sortes de limbes architecturales – qui laissent planer l'éventualité de la mort tout comme la possibilité du retour? Cette condition problématique du sens en architecture pourrait bien être ce qui le fait osciller, dans sa propre pratique, comme nombre d'entre nous, entre l'architecture et les livres.

Prof. Maarten Delbeke, dr ès architecture
Département d'architecture, Université de Gand
Jozef Plateaustraat 22 B – 9000 Gent

Traduit de l'anglais par Caroline Dionne



5