

De la Construction à l'Architecture

Autor(en): **Baud, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27630>

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.

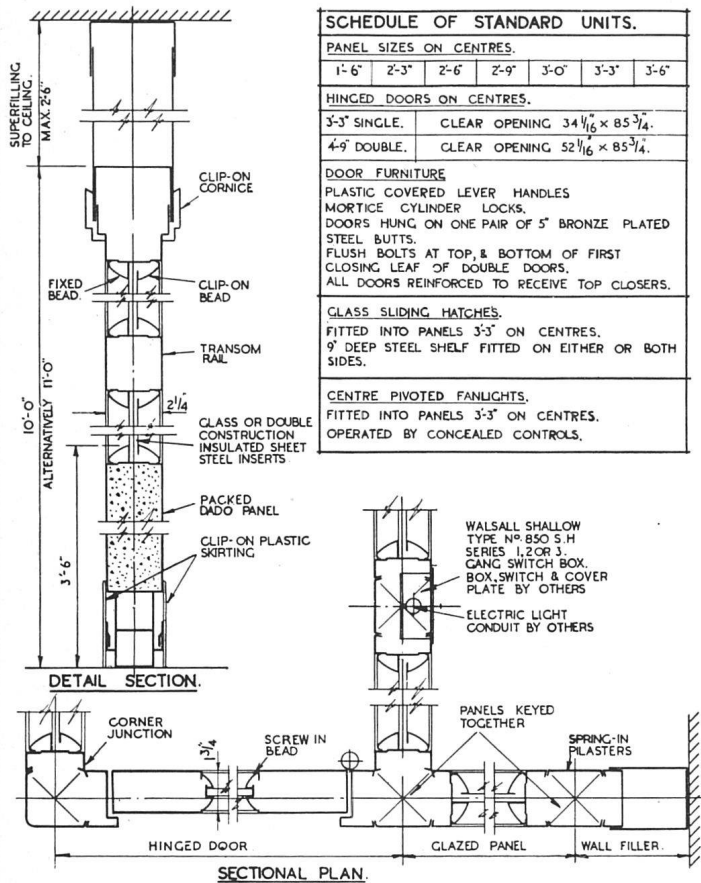
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

STYLE 45 RD PARTITIONING.

SCHEDULE OF STANDARD UNITS.				
PANEL SIZES ON CENTRES.				
1'-6"	2'-3"	2'-6"	2'-9"	3'-0"
3'-3"	3'-3"	3'-3"	3'-3"	3'-6"
HINGED DOORS ON CENTRES.				
3'-3" SINGLE.	CLEAR OPENING 34 1/16" x 85 3/4".			
4'-9" DOUBLE.	CLEAR OPENING 52 1/16" x 85 3/4".			
DOOR FURNITURE				
PLASTIC COVERED LEVER HANDLES				
MORTICE CYLINDER LOCKS.				
DOORS HUNG ON ONE PAIR OF 5" BRONZE PLATED STEEL BUTTS.				
FLUSH BOLTS AT TOP, & BOTTOM OF FIRST CLOSING LEAF OF DOUBLE DOORS.				
ALL DOORS REINFORCED TO RECEIVE TOP CLOSERS.				
GLASS SLIDING HATCHES.				
FITTED INTO PANELS 3'-3" ON CENTRES.				
9" DEEP STEEL SHELF FITTED ON EITHER OR BOTH SIDES.				
CENTRE PIVOTED FANLIGHTS.				
FITTED INTO PANELS 3'-3" ON CENTRES.				
OPERATED BY CONCEALED CONTROLS.				



Englische Standard-Wandelemente für Büroanlagen, Maßstab ca. 1:8, Fabrikat Roneo-Ltd., London. Ausführung in Stahlblech. Diese demontable Elemente gestatten jederzeit leichte Veränderungen | Cloisons d'éléments standard anglais en tôle de fer, facilitant tous changements voulu. English standard steel-partitions for offices, which can easily be moved or changed

De la Construction à l'Architecture

par François Baud

Avant que les théories, dites modernes, s'emparassent des têtes les plus solides, lorsque l'on voulait parler des rapports de la science et de l'art, on discernait simplement l'art de l'utile. On distinguait avec raison les beaux-arts et les arts d'utilité, comme la grammaire, la cuisine et l'art de construire. Les beaux-arts tenaient le haut du pavé parce qu'ils mettent en action les sentiments, les émotions, les facultés les plus hautes de l'âme. L'homme paraît homme par le jeu de ses facultés créatrices, aussi bien poétiques que scientifiques. Mais les dons de la poésie et de l'art le haussent au-dessus de la science et de l'utile. La beauté morale n'est pas d'ordre esthétique; de même il y a une beauté de l'utile qui n'est pas de l'ordre des beaux-arts. Bref, on évitait des confusions évidentes.

Les théories «modernes», confondant la science et l'art, prétendirent qu'un objet est beau de par sa fonction, c'est-à-dire qu'ayant été fait en vue de sa seule utilisation, sa forme satisfait à l'art. Les théories ont la vie

de. C'est qu'il y a toujours en elles quelque vérité, quelque logique. Il est évident qu'un outil possède un élément de beauté, lorsqu'il répond parfaitement à la main de l'ouvrier. Cette beauté est de construction, elle n'est pas d'ordre esthétique. En ce qu'elle plaît, nous voyons une conjonction intellectuelle et pratique, une logique. Il est vrai que l'art comporte ordre et logique, puisque ses éléments intellectuels sont démontrables. Mais s'il est intellectuel, il est surtout intuition, et l'essentiel de l'art est *indémontrable*, reste du domaine de l'intuition. L'art prend l'homme tout entier: intelligence, intuition, âme immortelle, un corps. Et nous sommes, par notre pensée et notre création artistiques, par le pouvoir de l'évocation, les agents d'une continuité mystérieuse.

Si l'art n'est pas démontrable, il n'échappe pas pour autant à la critique – à la raison. Une certitude s'impose à l'esprit, c'est que l'art ne souffre aucune confu-

sion. Aussitôt que la confusion s'empare des termes que l'homme veut soumettre à une fin esthétique, l'art meurt. Il ne reste alors que l'informe et l'inanimé.

La confusion de l'art et de la fonction a supprimé l'art au profit d'une mentalité technique de plus en plus tyrannique.

D'une vérité évidente: la fonction crée *une* forme... on a fait une théorie fanatique: la fonction crée *la* forme, c'est-à-dire l'art.

La fonction crée *une* forme, en effet. Mais toute forme n'est pas une forme d'art. Il existe une *forme matérielle* – ou scientifique – qui provient du seul équilibre que détermine une fonction; c'est une forme qui dépend de lois précises, de conditions auxquelles l'objet est soumis; cette forme elle-même est soumise, elle est esclave. Elle n'est pas la forme d'art, seule *réelle* et viable. Elle est, vue de l'art, l'informe et l'inanimé. Dès que l'objet fonctionne comme il se doit, la forme matérielle en est arrêtée. Elle ne subira plus de modifications que sous la pression de l'intellect pratique. Faire une loi esthétique de cette condition élémentaire et misérable, c'est réduire l'art à la fonction, c'est arrêter les forces de création artistique, c'est limiter leur domaine et suspendre leurs possibilités. L'art commence où finit la fonction, entendons dans son apparence, car réellement il est constant, donc antérieur. En cas de conjonction entre les deux termes art et fonction, c'est un événement heureux.

Mais comment la confusion fut-elle possible? Elle le fut par la nécessité de réagir contre une décadence des arts qui atteint peut-être son point le plus bas avec le style 1900, et par la nécessité des disciplines, si l'on voulait non seulement sortir de l'impasse mais encore proposer des formes nouvelles, des œuvres justificatives par leur langage vivant et exemplaire. La réaction se fit par élimination ou émondage des éléments et formules de stagnation, et les disciplines furent établies selon l'esprit scientifique de l'époque. On évitait ainsi de retomber dans une sorte de renaissance d'anciennes formes, et l'on mettait l'artiste dépouillé de tout passé encombrant seul avec lui-même, armé de théories et par conséquent de disciplines de sauvetage. On le faisait en somme partir à zéro.

Désirant ne traiter que de la fonction, je m'en tiens à la théorie fonctionnelle et m'écarte des théories proprement picturales. Lorsque l'on parle fonction, on a l'idée d'objets en trois dimensions. Le peintre (en tant que peintre, non pas en tant qu'artiste) est donc sujet d'une autre manière.

Certes, l'art se fait avec discipline ou ne se fait pas. Mais ce ne sont pas les disciplines (ou théories) qui font l'art et l'artiste. Au contraire quand il s'agit de fonction. Les théories précèdent la fonction. Et même une méthode empirique est impraticable sans expérience. Tout ce que l'on suppose est alors inclus dans un cercle de

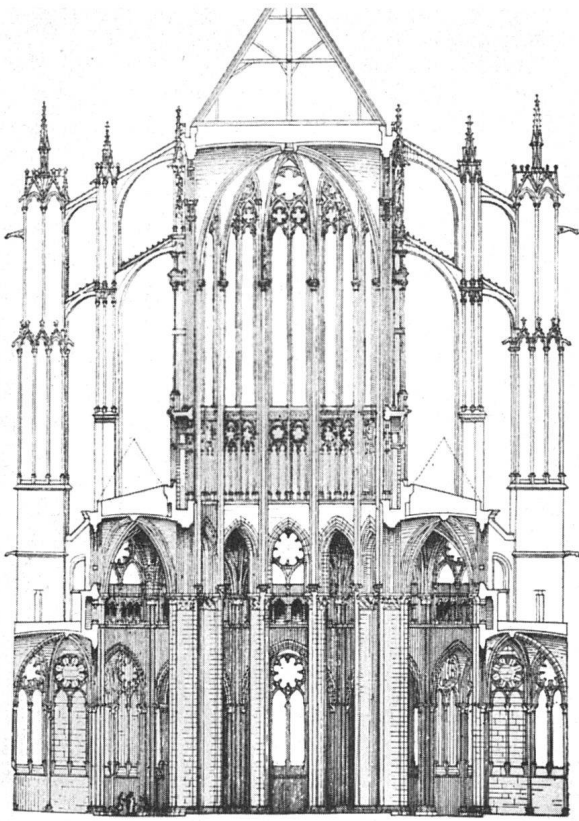
connaissances certaines. En art, l'intuition et l'imagination agissent librement; ce qui paraît les conditionner parfois, est extérieur à l'art. La technique conditionne l'artiste, l'oblige à se servir de telle matière en telles conditions; l'art, qui est au delà de ces obligations matérielles, ne dépend de rien sinon du don de l'artiste. C'est ainsi que l'art peut être dit: libre. Non pas autrement.

Par conséquent la fonction a pour limites le *concret*, et l'art partant du concret n'a pas de limites, il a pour but la beauté indémontrable et parfaitement *abstraite*.

L'art est donc dans son essence indépendant de toute fonction. La construction est *fonction*, l'architecture est *poésie*. L'architecture n'est pas ajoutée (soumise) à la fonction, elle n'en dépend pas. En vérité s'il ne s'agit que de fonction, il n'est pas plus difficile de faire une moulure où il se doit, que d'éviter de placer une sculpture qui vous accroche au passage. L'art est au delà de ces énormes ou petites préoccupations matérielles et périssables, que cependant l'art doit respecter. L'architecte dit: «Je veux une moulure ici, pour une raison de convenance...» C'est un accent qu'il dispose. Serait-il de structure, il est absolument esthétique. Il doit apparaître dans certaines conditions esthétiques, il dépend de l'intelligence de l'architecte. *L'art commence donc où finit la fonction*. Il n'en est pas indépendant en tant que déterminé dans son *motif matériel*, sans lequel d'ailleurs il ne pourrait être. Mais il en est indépendant absolument dans son *motif réel*, c'est-à-dire dans sa forme. L'aspect général de l'édifice commande. Il est: 1^o une construction, 2^o une réalisation poétique à laquelle la construction est soumise, sinon dans le temps du moins dans le tout et ce tout c'est le rêve architectural, motif réel de l'œuvre d'art. Cette réalité, c'est exactement l'architecte, son rêve, sa vision, et la construction en est le moyen. Enfin, réellement, c'est la fonction, la construction qui est soumise à l'art.

La construction vient d'une intelligence autre que l'intelligence et le sens artistiques de l'architecte. Si elle possède une beauté esthétique, c'est qu'elle est plus qu'une construction, alors *elle est déjà architecture*. L'ingénieur a son intuition, l'architecte la sienne, et tous deux peuvent se trouver en un seul homme, en une seule action. L'important est de voir que le supérieur ne dépend pas de l'inférieur, l'art de la matière. La conjonction heureuse peut se trouver cent et mille fois, mais ne dépend pas d'une loi particulière. Deux lois agissent de concert, mais l'une est soumise à l'autre, si bien qu'en définitive il n'y a qu'une seule et véritable «loi»: *la beauté*.

Lorsque l'on dit qu'un architecte construit avec art, on veut dire, puisque l'on parle de construction, que ses connaissances des conditions matérielles et de la destination de l'édifice sont exercées avec habileté. Et dans les conditions matérielles il faut comprendre l'emploi des matériaux jusque dans leurs propriétés les plus savantes, jusque dans l'invention la plus inattendue et gé-



L'Architecture gothique est basée sur un principe constructif clair. Cathédrale de Beauvais | Aus der Konstruktion entwickelte Architektur der Gotik (Kathedrale von Beauvais) | Gothic architecture, based on a clear structural conception

niale. Le génie dont il est ici question est celui du savant qui s'exerce par méthode expérimentale ou empirique.

Le génie de l'artiste, celui de l'architecte, l'art architectural, n'usent pas des mêmes procédés. Ils utilisent l'invention du constructeur pour une forme abstraite qui soumet la matière. Un parallélépipède est engendré par le déplacement d'un rectangle, ce volume est un linteau: voici les termes de la construction et de la fonction. Ce linteau est un volume en accord avec le volume de l'édifice: voici la proposition architecturale. Le problème architectural est donc un accord, une mise en valeur, une hiérarchie non pas de forces, mais de vision, enfin dans son ensemble une création à laquelle la construction est étrangère parce qu'elle n'est pas de même nature.

Quelles sont les conditions pour que ce linteau soit beau, quelle est la condition de l'accord architectural et de sa réalisation?

Supposons que tout ce qui précède s'adresse à des convertis, qu'il soit acquis qu'à l'heure actuelle l'architecture moderne est dans une impasse par insuffisance d'imagination ou de génie pour transformer le linteau fonctionnel (parallélépipède) en linteau architectural (forme d'art)! Il est certain que l'architecture actuelle est dans une impasse à la suite d'une trahison fanatique de l'art. On sent une angoisse grandissante devant l'impuissance du plus grand art plastique. Voici les

termes de cette impuissance: il faut se résoudre à la construction, on ne sait comment en sortir... il y faudrait du génie — on ne passe pas sans lui de l'intelligence des formes matérielles à l'intelligence et à la réalisation des formes supérieures de l'art —, comment s'envoler de la matière vers le rêve? Beaucoup ne croient plus aux liens d'une théorie fonctionnelle que l'on pratique aisément, mais ne savent comment sortir du cadre qu'elle impose et se libérer vers l'art et la beauté.

Il faut trouver les *moyens pratiques* qui, tout en gardant à la technique les possibilités qu'elle impose, donnent à l'art la liberté et ses pouvoirs d'évocation et d'exaltation.

On n'obtiendra aucune solution, aucun départ même, tant que les conditions techniques de l'art ne seront pas remises en honneur. Et tout d'abord il faut qu'elles soient rappelées et qu'on ne croie pas qu'on les connaît: certaines ont été complètement oubliées. Le but de cet article est de rappeler le rôle du sculpteur.

Observons l'architecte au moment précis où il réalise son linteau. Par l'effet conjugué des nécessités fonctionnelles, de l'intuition et de certaines lois esthétiques, il obtient de façon élémentaire une solution satisfaisante. Je dis élémentaire parce que je lui suppose un minimum de talent et de sens architectural. Il a obtenu un accord visuel en plus d'une solution technique normale. Ce résultat dépend des lois de la proportion et du goût. Nous sommes ici devant un architecte qui a fait une œuvre d'art. Peut-être peut-on reprocher à cette architecture d'être élémentaire. Même si l'artiste a eu du bonheur dans l'intuition, il se peut que tout en étant fait avec talent, l'aspect soit celui d'une œuvre ne dépassant pas ce qui se fait de bien autour de lui, n'apportant pas ce que l'on demande à toute œuvre d'art, même élaborée par des formules reconnues excellentes: une vertu d'imagination, une certaine originalité, et une vie particulière. C'est précisément l'absence de ces qualités que l'on regrette dans l'architecture d'aujourd'hui. Pis, c'est ce défaut qui réduit l'architecte à l'impuissance.

Mais supposons que l'architecte ait la personnalité, l'imagination que l'on est en droit d'espérer; c'est avec audace et prudence qu'il utilisera ses possibilités d'invention, et tout d'abord ces qualités seront au service de l'ensemble. C'est-à-dire qu'il créera un ensemble qui déjà de lui-même enrichira ses possibilités. Dans cette forme pensée constructivement, pensée aussi en vue de développements dont il espère une réalisation de son rêve d'artiste, il va donc jouer avec des moyens, des divisions nouvelles. Une composition nouvelle se présente. Il doit ordonner ces divisions selon une hiérarchie dont il est maître. Or, il est bien entendu que les lois de proportions ne le satisfont pas. Que cherche-t-il? Il cherche à mettre ces proportions en valeur, il cherche à donner à la hiérarchie de ses di-

visions – à sa composition – de la vie, du mouvement et toutes les marques de l'imagination, l'imagination dont Baudelaire a écrit qu'elle est la reine des facultés! Il veut sortir de l'impasse où il se trouve lui comme tout autre, il veut exprimer, comme artiste, son rêve d'architecte.

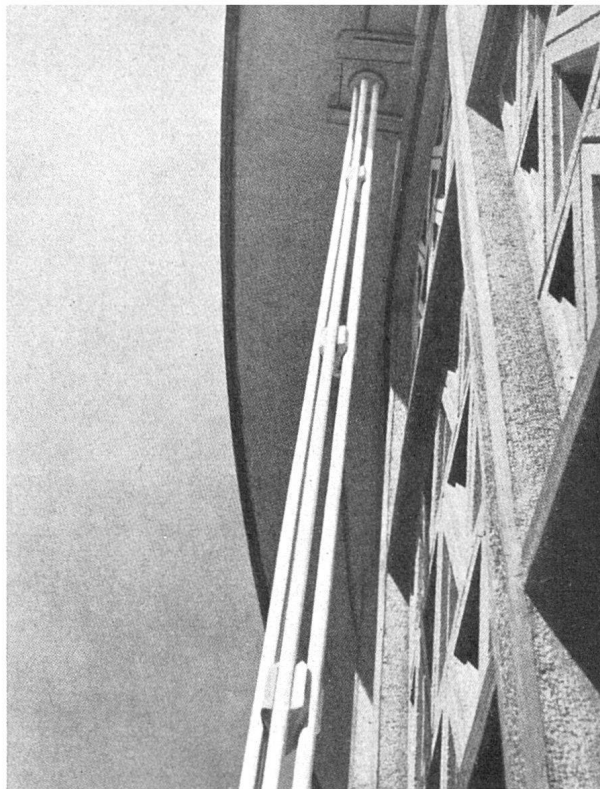
Le problème comporte deux conditions. Affirmons tout d'abord que la mise en valeur de n'importe quelle forme d'art dépend de *l'accentuation*. On peut dire que l'accentuation est en tout, aussi bien dans le corps tout entier que dans un membre, dans le silence que dans le cri, et, en architecture, dans le nu du mur que dans la saillie d'une moulure. Pour être clair – et exact – nous dirons que nous appelons *accent* une discontinuité, la rupture d'un continu. Ce continu peut lui-même être composé. Ce sera par exemple la répétition d'un groupe de notes durant un certain temps: une rupture marque le temps par une note ou un groupe d'autre nature. Tel est l'accent. L'accentuation est indispensable si l'on veut donner à une forme sa valeur, si on veut la révéler. C'est pourquoi une forme architecturale sera obligatoirement un mode d'accentuation.

La deuxième condition, c'est la réalisation juste de l'accent. Car il ne suffit pas à l'architecte de disposer ses accents avec un sens parfait, une divination même géniale de leurs interventions, il faut qu'il les réalise parfaitement. Que ce soit dans un art sobre ou complexe, il faut que la mesure des accents soit parfaite aussi bien en trois dimensions qu'en deux dimensions. Non seulement la juste expression de son plan est une opération au-dessus de ce plan, mais *l'exécution* d'un accent en trois dimensions est la base même et la condition de l'imagination. La recherche est dans la main du sculpteur; elle n'est qu'amorcée ou suggérée par l'architecte.

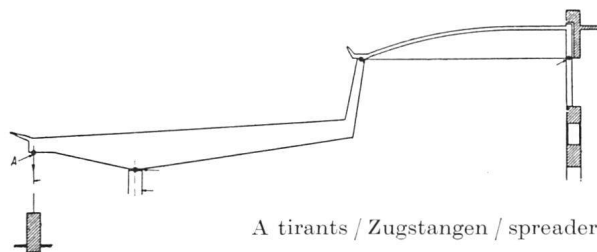
Si habile en effet que soit un dessinateur, si expert que soit un architecte à donner le tracé d'un profil, *cela ne sert à rien dans la recherche*. La recherche actuelle est celle de l'accent et de sa qualité. C'est en lui que se trouve la solution de l'architecture actuelle. C'est dans les mains du modelleur et du sculpteur que se trouve la solution de l'expression architecturale, c'est dans leurs mains que s'inventent les formes définitives.

On peut objecter que l'architecture «moderne» – entendez son esprit et son but – est dans une réalisation mathématique. J'ai déjà répondu à ce sujet par la critique d'une confusion de l'art et de la fonction (donc de l'esprit technique-mathématique, qui prétend se substituer à l'art). C'est fuir la condition même de l'architecture et sa vérité que de croire à cet esprit.

L'art architectural est un art en trois dimensions. Par conséquent il s'agit de donner à la masse, au corps de la construction un «esprit» de lumière et d'espace, et, au delà, une expression de beauté. Cet esprit n'est pas mathématique. C'est autre chose. Cette chose s'appelle *art*.



Principe constructif et architectural moderne, béton armé et tirants extérieurs. Université de Fribourg, Dumas & Honegger, architectes / Aus der Konstruktion entwickelte Architektur der Gegenwart. Eisenbeton und sichtbare Zugstangen / Modern structural and architectural conception; ferro-concrete and visible spreaders



A tirants / Zugstangen / spreaders

Dispositif du toit de l'aula / Schnitt durch Auladecke / Disposition of the auditorium roof

L'architecte doit donc s'astreindre à la collaboration du sculpteur. Il doit lui donner les éléments sûrs de son génie, pour lui permettre de réaliser, selon sa vision ou selon l'intelligence et le génie même de son collaborateur, ce qui doit être non pas une conception avortée ou une impuissante stagnation, mais une œuvre vivante, *inventée* aujourd'hui et élevée, plus facilement peut-être qu'on ne croit, à la hauteur d'une qualité rare.

Ce que l'on propose ici ne peut se faire en un tournemain. Il y faudra peut-être plusieurs générations. Nous sommes plus optimistes. Ce qui est certain c'est qu'il y faut des sculpteurs formés complètement à leur art. Il y faut une éducation, une culture que seule peut donner l'école d'architecture. C'est là un enseignement à créer de fond en comble. Il semble que l'on ne peut rien faire de plus pratique, de plus utile et de plus opportun pour satisfaire à *l'une* des conditions de l'architecture.