

QUI EST L'AUTEUR DE LA « MAISON DE WITTGENSTEIN » ?

Maurice Lagueux
in Céline Poisson, *Penser, dessiner, construire*

Editions de l'Éclat | « Philosophie imaginaire »

2007 | pages 91 à 109

ISBN 9782841621491

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.infopenser-dessiner-construire---page-91.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Editions de l'Éclat.

© Editions de l'Éclat. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Qui est l'auteur de la « maison de Wittgenstein » ?¹

Maurice Lagueux

On sait que deux architectes, Jacques Groag et Paul Engelmann, tous deux disciples d'Adolf Loos, ont contribué à la réalisation de la maison que Ludwig Wittgenstein a construite pour sa sœur Margaret Stonborough. Il ne sera pas question ici de départager la part de chacun dans cette entreprise. De remarquables ouvrages (Wijdeveld, 1994 et Leitner, 2000; voir aussi Leitner, 1973), ont clairement mis en relief, en y apportant toutes les précisions voulues, le rôle respectif des trois personnalités fort différentes qui ont contribué à sa réalisation. Contentons-nous sur ce point d'un rappel bien sommaire : si Groag a veillé à la bonne construction du bâtiment et si Engelmann, en constant dialogue avec Margaret, a esquissé la configuration générale des plans de l'intérieur, Wittgenstein a considérablement modifié les plans d'Engelmann, ajouté le portail avant et l'extension arrière, transformé les terrasses, systématiquement altéré les proportions de chaque pièce, choisi la position des portes et des fenêtres et mis au point des solutions originales aux problèmes posés par les rapports de l'intérieur et de l'extérieur, la communication entre les étages, le chauffage, l'huissierie, etc. Sans doute reste-t-il encore quelques incertitudes quant à la contribution exacte de chacun, mais le présent article ne prétend aucunement contribuer à les réduire.

1. L'auteur tient à remercier Éric Chaput, Jérôme Havenel, David Lachance, François Latraverse, Jean-Michel Leclercq, Gino Lutfy, Céline Poisson et David Vanderburgh ainsi que divers participants au colloque *Wittgenstein, l'art, l'architecture* pour leur aide en matière de documentation ou leurs très utiles observations. Il remercie aussi le CRSHC (Ottawa) pour son aide financière.

Peut-on parler de l'auteur d'un immeuble ?

S'il est néanmoins légitime de se demander qui est l'auteur de la « maison de Wittgenstein », c'est que, même si tous les immeubles de dimension respectable ont au moins un *architecte*, que celui-ci ait acquis la compétence requise dans le cadre d'une formation professionnelle ou grâce aux vertus de la pratique sur le chantier, tous ces immeubles n'ont pas forcément un *auteur*. La vaste majorité des immeubles qui peuplent nos villes sont forcément issus de l'intervention d'un architecte, dont le nom est souvent tombé dans l'oubli, mais il serait bien prétentieux d'attribuer un auteur à chacun d'eux. Un auteur est par définition l'auteur d'une *œuvre* ; or voir en chaque bâtiment une œuvre architecturale serait contraire à toutes nos façons de penser. Il en va de même en littérature d'où nous vient la notion d'auteur, car *l'auteur d'une œuvre littéraire est à l'auteur d'une œuvre architecturale ce que l'écrivain est à l'architecte*, lesquels sont tous deux des professionnels de pratiques qui, dans certains cas seulement, seront qualifiées d'artistiques et seront susceptibles de produire des œuvres dignes de ce nom. Or il est bien évident, comme nous le rappelle Michel Foucault, que tous les écrits n'ont pas un auteur (Foucault, 1969, p. 83). Foucault illustre clairement la chose en soulignant qu'une « lettre privée », « un contrat », un « texte anonyme que l'on lit dans la rue sur un mur » n'ont pas d'auteur. On pourrait même ajouter que ces écrits ne sont habituellement pas *signés au sens où les œuvres le sont* : dans le premier cas, la signature est là, le plus souvent, pour indiquer la provenance de l'écrit plutôt que pour assurer à qui l'a rédigé la détention d'un titre particulier à l'égard de son contenu, dans le second cas, elle veut être un engagement à respecter des clauses imposées par une autre partie et, dans le troisième cas, elle n'existe pas par hypothèse.

Toutefois, le fait d'évoquer ici les idées de Foucault devrait nous rappeler que la notion d'auteur est elle-même assez fortement sujette à caution. En effet, dans sa célèbre conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969), Foucault relativise considérablement la signification de cette notion et, un peu avant lui, Roland Barthes avait même, dans un bref écrit, proclamé « La mort de l'auteur » (1968). « Qu'importe qui a conçu le plan du bâtiment ; qu'importe qui a bâti... » pourrait-on dire en paraphrasant Fou-

cault, qui amorce et achève son propos en citant un mot de Beckett qui deviendra un leitmotiv poststructuraliste : « Qu'importe qui parle... » (Foucault, 1969, pp. 73, 77, 95). Une remarque de ce genre semble être encore plus appropriée en architecture qu'en littérature, comme en témoigne le fait que toute personne qui s'intéresse vraiment à une œuvre littéraire demande assez spontanément qui en est l'auteur, alors que nombre de personnes qui manifestent de l'intérêt pour un bâtiment particulier ne se préoccupent guère de savoir qui en est l'architecte. Bref, la notion d'auteur, utilisée à propos de bâtiments pourrait être encore plus problématique qu'elle ne l'est quand elle est utilisée à propos de textes écrits, littéraires ou philosophiques, et cela pour au moins trois raisons :

- (I) Il est certain qu'une œuvre littéraire n'est jamais indépendante de son contexte ; elle s'inscrit dans un univers social et théorique et dans une tradition historique au point où on dit souvent qu'elle en dérive. « [L]'écrivain, nous dit Barthes, ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures [...] » (Barthes, 1968, p. 65). Or ce phénomène paraît s'imposer encore plus fortement en architecture qu'en littérature, ne serait-ce que parce que l'architecte a moins de liberté à l'égard de ce contexte, puisqu'il doit répondre aux besoins de clients dont les perceptions sont formées par l'architecture du passé et par les idées qui s'imposent dans leur milieu. C'est ainsi que Margaret Stonborough avait des vues précises sur ce qui constitue un palais et qu'elle savait les imposer à ses architectes.
- (II) Une œuvre n'est pas forcément issue de l'intervention d'un seul auteur qui serait aisément identifiable. Or, si le manuscrit d'un livre est néanmoins rédigé le plus souvent par une seule personne, un projet architectural est généralement le fait de plus d'un intervenant. Sans même remonter à ce qui se passait au Moyen Âge, on sait qu'à l'époque classique les architectes avaient divers assistants qui complétaient souvent leurs œuvres en y introduisant des éléments de leur crû et qu'en architecture contemporaine, c'est le plus souvent un bureau d'architectes qui est responsable de la production d'une œuvre, sans que l'on sache toujours de façon précise quel rôle revient à chacun des

nombreux intervenants dont, dans bien des cas, les diverses contributions doivent, tout au plus, être approuvées par les directeurs de la firme en charge du projet.

- (III) Si, comme le rappelle Foucault (1969, p. 83-84), la qualité d'auteur en littérature a été étroitement associée à celle de propriétaire (intellectuel) de l'œuvre, les choses se compliquent en architecture où la propriété de l'œuvre revient au client, qui a le droit de modifier cette œuvre à peu près à sa guise et qui trouve souvent intérêt à le faire. La propriété intellectuelle de l'architecte ne porte que sur son concept et, en ce sens, elle demeure assez théorique. Ainsi, non seulement l'œuvre échappe à son architecte et devient indépendante de lui en ceci, qui est valable en architecture comme en littérature, que toute œuvre peut prendre plus d'un sens auprès de ses récepteurs, mais en outre en ceci qu'elle peut être physiquement transformée, même au point de n'entretenir que peu de rapports avec celle qui existait à l'origine. C'est ainsi que l'intérieur de la Kundmannstraße souffert de diverses altérations qui répondaient aux besoins des nouveaux propriétaires et que les jardins qui justifiaient l'importance de ses terrasses ont été détruits et remplacés par des immeubles peu inspirants.

Le mythe de la mort de l'auteur

On pourrait donc penser que la question de savoir qui est l'auteur d'un bâtiment et, par conséquent, celle de savoir qui est l'auteur du Palais Stonborough est sans avenir et qu'il vaut mieux se contenter de déterminer qui en sont les architectes. Toutefois, notre prévention à l'égard de la notion d'auteur tient d'abord à la mauvaise presse que cette notion a reçue en théorie littéraire et philosophique. Aussi, s'il se trouvait que cette idée de la « mort de l'auteur » se révélait n'être qu'un mythe plus ou moins consciemment entretenu par les disciples de ceux qui l'ont engendré, on pourrait légitimement examiner les problèmes posés par la notion d'auteur en architecture et se demander à nouveaux frais qui sont les auteurs de bâtiments tels celui de la Kundmannstraße.

Ce n'est pas le lieu ici d'analyser les tenants et aboutissants des débats autour de la notion d'auteur, mais quelques considérations

permettront de percevoir en quoi on peut bel et bien parler de mythe à propos de l'idée poststructuraliste voulant qu'il faille reléguer la notion d'auteur aux oubliettes. D'abord, pour parvenir à « tuer » l'auteur, on a manifestement senti le besoin de se faciliter la tâche en construisant de toutes pièces un auteur susceptible de sombrer rapidement sous le coup des arguments qu'il s'agissait de lui adresser. C'est ainsi que l'« Auteur » (toujours évoqué à l'aide d'un A majuscule) dont Barthes proclame la mort est un auteur conçu littéralement comme un créateur au sens théologique du mot, comme un être dont l'œuvre serait conçue *ex nihilo* et qui continuerait d'exercer sur cette œuvre une sorte de contrôle sans restrictions. Or, c'est une telle conception de l'auteur que Barthes couvre de dérision : « un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l'Auteur-Dieu) » (Barthes, 1968, p. 65). En somme, l'auteur dont on a pu non sans raison dénier l'existence empirique est un auteur que l'on a d'abord dépeint théologiquement sous les traits d'un Dieu auquel est attribué un pouvoir absolu sur le destin d'une œuvre créée de toutes pièces (voir aussi Foucault, 1969, p. 80). C'est là un point que Sean Burke (1992), a analysé de façon convaincante dans son ouvrage *The Death & Return of the Author* en rappelant combien la « mort de l'Auteur » était littéralement un calque de « la mort de Dieu » et en demandant avec insistance pourquoi un écrivain ou un artiste devrait être doté de tels attributs théologiques pour pouvoir être considéré comme un auteur (voir en particulier, p. 22-27). Pourquoi, en effet, ne pas admettre que c'est de façon purement métaphorique qu'un auteur est qualifié de « créateur », car toute œuvre est forcément constituée d'éléments puisés dans une tradition et dans un milieu social sans quoi cette œuvre ne serait même pas comprise et serait tout simplement ignorée. En fait, un auteur ne crée rien à proprement parler, mais si néanmoins on le qualifie souvent de créateur, c'est que son intervention produit un effet nouveau et décisif dans l'univers intellectuel auquel il appartient. C'est que sa façon originale de présenter les choses offre aux récepteurs de son œuvre une expérience inusitée qu'ils n'auraient pu connaître sans elle. Face aux bâtiments les plus novateurs, certains théoriciens de l'architecture parleront de « statement » pour indiquer qu'une façon relativement inédite de concevoir le bâti a pris forme, mais ils s'emploieront quand même

à identifier chez divers prédécesseurs les sources dont « dérive » cette œuvre qui s'impose pourtant par son originalité dans l'histoire de l'architecture.

Si Barthes entend réduire le rôle de l'auteur en clamant que « le scripteur moderne naît en même temps que son texte » (p. 64) et ne précède donc en rien son écriture, il ne fait qu'exprimer en termes inutilement réducteurs un état de choses que tout le monde reconnaît, à savoir que l'auteur d'une œuvre n'en devient l'auteur qu'en la produisant. Cet auteur ne peut avoir une idée parfaitement *claire* de ce que sera cette œuvre avant de la réaliser sur papier ou dans un bâtiment. Wittgenstein aurait pu en témoigner avec éloquence, lui qui révisait sans cesse l'idée qu'il se faisait de la maison de sa sœur, au point de refaire un plafond que l'on croyait « achevé » afin de le hausser de trois centimètres (cf. Leitner, 1973, p. 21 et 30, et Leitner, 2000, p. 84). Mais pourquoi faudrait-il qu'un écrivain ou un artiste soit doté de cet autre attribut divin qu'est la prescience de ce que sera son œuvre pour pouvoir être considéré comme l'auteur de celle-ci ? Quoi qu'il en soit, même s'il fallait admettre que le fait de ne pas bénéficier d'une telle prescience affecte négativement le statut d'auteur, l'architecte souffrirait moins que l'écrivain de cette présumée carence, car tout en reconnaissant que, dans la plupart des cas, son œuvre bâtie diffère de nombreux égards de ce qu'il avait planifié, l'architecte peut au moins se targuer d'avoir pu dresser les plans de son bâtiment et donc de l'avoir conçu assez clairement avant de le réaliser.

Si l'on veut bien reconnaître qu'un auteur n'est en rien l'incarnation d'une divinité, on n'aura aucun mal à admettre qu'une œuvre digne de ce nom est généralement le fruit d'une heureuse collaboration des divers intervenants qui la rendent possible. Toutefois, il faut aussi reconnaître que tous ceux qui contribuent à sa production ne peuvent en être considérés les co-auteurs pour autant : copistes, documentalistes, réviseurs et éditeurs d'une œuvre littéraire ne sont pas des co-auteurs même si leur contribution peut être essentielle à la production de ladite œuvre. De même, en architecture, des architectes comme Frank Gehry ou Tadao Ando demeurent indiscutablement les auteurs de leurs œuvres, auxquelles ils parviennent hors de tout doute à imprimer leur marque propre, malgré l'importance de la contribution de leurs très nombreux collaborateurs. Il est vrai que, selon les époques, les

domaines considérés et diverses autres circonstances, le rôle attribué à l'auteur a pu être exercé par un seul individu ou par un groupe de collaborateurs. Foucault montre bien que la place reconnue à l'auteur a varié au cours du temps (Foucault, 1969, p. 84-85), mais ce faisant il ne nie en rien le fait qu'il existe une relation privilégiée entre une œuvre et son auteur (individuel ou collectif). Qui plus est, interrogé au terme de sa conférence, il s'étonne de ce qu'on ait pu penser qu'il soutenait que l'auteur n'existerait pas ou même qu'on ait cru qu'il réduisait l'homme ou le sujet à une simple fonction (Foucault, 1969, p. 100 et 102).

En fait, bien loin de nier l'existence de l'auteur, Foucault élargit considérablement – et indûment à mon sens – l'importance de l'auteur et la portée de son intervention. Il n'hésite pas à accroître l'extension de la notion d'auteur au point de parler de l'auteur d'une tradition et de l'auteur d'une discipline scientifique. Freud et Marx, à ses yeux, ne seraient pas seulement les auteurs de leurs écrits, mais les auteurs de la discursivité qu'ils ont inaugurée (p. 89 à 91). Cette façon de voir, tout comme celle qui prête à l'auteur des attributs théologiques, ne peut que dissoudre la notion d'auteur qui n'a un sens propre que dans sa relation à celle d'œuvre produite directement par l'auteur (fût-ce avec l'aide d'autant de collaborateurs que l'on voudra) et non pas dans la relation qu'elle peut entretenir avec celle de travaux stimulés et rendus possibles par cette œuvre.

Enfin, si la notion d'auteur est associée à une certaine forme de propriété comme Foucault l'a rappelé (p. 83-84), il ne saurait être question que de propriété intellectuelle et d'une sorte de responsabilité morale. L'auteur est celui qui peut réclamer des droits sur l'idée qui est à la base de son œuvre et que l'on peut, le cas échéant, tenir responsable des méfaits attribués à cette idée. *Bref, l'auteur est la personne (individuelle ou collective) dont l'intervention responsable dans un contexte donné donne lieu à une œuvre qui, tout en reflétant généralement certains aspects de sa personnalité, a pour effet d'élargir les possibilités d'expérience offertes à ses récepteurs, l'œuvre en question pouvant tout aussi bien être une œuvre architecturale qu'une œuvre littéraire, picturale, sculpturale ou autre.*

Signature et droits d'auteurs en architecture

Les architectes l'ont compris depuis longtemps et ont, tout autant que les littéraires, défendu leurs prétentions à être l'auteur de tel ou tel bâtiment. Certains de ces bâtiments exhibent même littéralement la signature de leurs architectes qui, à tort ou à raison, s'en considéraient bel et bien les auteurs au même titre que les écrivains se considèrent auteurs des œuvres qu'ils ont signées². En architecture, toutefois, ce fait est exceptionnel, au point où l'on peut avoir l'impression qu'il s'agit d'une simple mode propre au début du XX^e siècle et goûtée en particulier par les adeptes de l'art nouveau à Paris, Nancy ou Bruxelles³. Mais on peut citer des exemples plus récents de ce phénomène⁴, sans parler de Le Corbusier qui a gravé sur quelques-uns de ses bâtiments les symboles associés à son Modulor qui, à n'en pas douter, valent bien des signatures. On pourrait même mentionner le fait que, à diverses époques, de nombreux architectes ont su exprimer clairement – ne serait-ce que par les sin-

2. La question de la signature des œuvres architecturales n'a apparemment pas reçu l'attention qu'elle mérite. Elle devait néanmoins être abordée par l'historienne de l'architecture Hélène Lipstadt lors d'une conférence (qui ne semble pas avoir laissé de traces écrites) présentée à l'Université de Montréal au début des années 1990.

3. À titre d'exemple, on peut mentionner la maison au 6 de la rue Le Verrier dans le 6^e arrondissement à Paris où l'architecte Henri Tassu a laissé sa signature en 1887, l'exubérant immeuble d'habitation que l'architecte Jules Laviotte a construit en 1901 au 29 avenue Rapp à Paris en y apposant fièrement sa signature, un immeuble sis au 52 bis du boulevard Saint-Jacques, à Paris également, où l'on peut lire, datant de 1903, la signature de l'architecte A. Sibien, l'ancienne banque Renault à Nancy où les architectes Émile André et Paul Charbonnier ont gravé leur signature près de l'entrée en 1910, la maison-atelier Coilliot à Lille où apparaît la signature d'Hector Guimard (1900), la résidence construite et signée par l'architecte Ernest Blérot en 1902 sur la rue Vilain à Ixelles, en périphérie de Bruxelles, la spectaculaire maison construite en 1900 à Anvers par l'architecte F. Smet-Verhas où la signature de l'architecte voisine avec une quille de bateau et enfin, dans un style différent, le curieux immeuble d'habitation qui abrite un cinéma sur la rue Lerchenfelder à Vienne où l'architecte Hans Prutscher a gravé son nom et la date de 1913.

4. Par exemple, l'immeuble assez sobre, rue du Docteur Blanche dans le 16^e arrondissement à Paris, sur lequel l'architecte M. Savignac a gravé sa signature en 1924, la bibliothèque annexe de Töölö à Helsinki achevée en 1970 qui porte aussi la signature de son architecte, Aarne Ervi, et enfin l'immeuble datant de 1984 de la rue du Tage dans le 13^e arrondissement à Paris sur les murs duquel on peut lire la signature de l'architecte Vittorio Mazzucconi.

gularités de leur style ou par des audaces idiosyncrasiques – qu'ils estimaient être les auteurs incontestables de leurs œuvres. On aurait du mal à imaginer, en effet, que l'on puisse contester à Giulio Romano le titre d'auteur du Palazzo del Tè à Mantoue, où il a si audacieusement inscrit les marques de son maniérisme sans compromis, ou à Borromini celui d'auteur de l'église San Carlo alle Quattro Fontane qu'il est si fièrement parvenu à loger dans un espace exigü et mal adapté en y multipliant les témoignages éclatants de sa personnalité aussi singulière que géniale.

La reconnaissance du statut d'auteur d'une œuvre architecturale a d'ailleurs donné lieu à des débats célèbres dont il serait facile d'évoquer plusieurs exemples. Rappelons seulement celui qui a opposé Henry Van de Velde, Auguste Perret et quelques autres personnalités à propos du théâtre des Champs-Élysées (sur ce point, voir Abram, 2004). Dans ces affrontements où la contribution de chacun était assez bien connue, mais où les accusations de plagiat n'ont pas manqué de se faire entendre, la question débattue était bien celle de savoir qui pouvait être considéré auteur de l'œuvre, ou mieux auteur des éléments vraiment novateurs qui ont fait que la construction de ce théâtre a pu constituer un des grands moments de l'histoire architecturale du XX^e siècle.

Mais revenons au Palais de Margaret Stonborough. Sa construction a été rendue possible grâce aux interventions de deux architectes, tous deux disciples d'Adolf Loos, et d'un philosophe qui, grâce en partie à sa formation d'ingénieur, a pu également se présenter comme architecte. Alors la question se pose : « qui est l'auteur de cette œuvre architecturale ? » Malgré l'importance décisive de sa contribution, écartons tout de suite Jacques Groag, car contrairement à Auguste Perret, qui n'a pas hésité à modifier considérablement les plans de Van de Velde afin de rendre possible la construction du théâtre des Champs-Élysées, il semble bien que Groag se soit contenté – non pas, il est vrai, sans manifester souvent son insatisfaction (voir Wijdeveld, 1994, p. 39) – de recourir à des techniques relativement connues pour faire tenir solidement les quatre niveaux du Palais Stonborough conçu par ses deux collaborateurs. Il aurait été plus difficile de départager les titres respectifs d'Engelmann et de Wittgenstein qui ont cosigné les plans de l'immeuble si Engelmann ne s'était pas montré beaucoup moins enclin que Van de Velde et que Perret à revendiquer la paternité de

l'œuvre (cf. Engelmann, lettre à F. A. Hayek, datée du 16 février 1953, citée par Leitner, 2000, p. 23). Certes Engelmann a tenu à rappeler que ses esquisses, fréquemment modifiées pour répondre aux exigences de Margaret, avaient abouti à ce qui allait constituer, pour l'essentiel, les plans du bâtiment et même à ajouter que ces plans n'ont guère pu être changés par la suite (lettre de Engelmann à Thomas Stonborough, citée sans date par Wijdeveld, 1994, p. 73). Sans doute pensait-il, toutefois, à la configuration générale du bâtiment, car il a également reconnu, en faisant preuve d'une modestie plutôt rare chez les architectes, qu'il a dû renoncer à son propre projet, d'ailleurs plus loossien que strictement personnel, et qu'il a laissé Wittgenstein réaliser dans ce cadre général un projet hautement personnel qui remaniait, à divers égards, tous les aspects de sa propre entreprise et dont il admirait les résultats en admettant qu'ils dépassaient de loin ceux qu'il avait lui-même cherché à atteindre (voir sa lettre à Hermine Wittgenstein, une autre sœur du philosophe-architecte, datée de 1932 et citée par Wijdeveld, 1994, p. 98-99). Ce caractère particulier de la relation entre les deux hommes est corroboré par le témoignage de Hermine qui assure, dans une lettre, que «Engelmann dut s'effacer devant cette beaucoup plus forte personnalité, et c'est ainsi que la maison fut construite sous le contrôle de Ludwig et selon la version modifiée des plans qui était la sienne, ceci jusqu'aux plus infimes détails⁵».

Ludwig Wittgenstein et la maison qu'il a «faite pour Gretl»

Avant de voir si, dans ce contexte, il s'impose d'attribuer à l'«architecte» Wittgenstein le titre d'auteur de la maison que l'on désigne souvent du nom de «maison Wittgenstein», un peu comme on parle de «l'opéra Garnier», on peut se demander ce que le philosophe Wittgenstein pense de cette question. Son attitude là-dessus, dont on trouve le témoignage principalement dans ses lettres et dans les *Vermischte Bemerkungen (Remarques mêlées)*, paraît, du moins à première vue, quelque peu ambiguë. D'une part, l'attention qu'on a souvent qualifiée de «maniaque» qu'il a

5. Cf. Leitner, 1973, p. 20 et 29 ; texte cité par Cometti, 1998, p. 17; je retiens ici la traduction française de Cometti qui renvoie, pour sa part, à R. Rhees *Recollections of Wittgenstein*, Oxford, Oxford University Press, 1981, et assure, en outre, que cette version des faits est corroborée par Gunther Gebauer.

apportée à chaque étape de sa construction et le soin qu'il a mis à déterminer chacune des proportions à partir de son sens inné de ce qu'est une proportion correcte⁶ témoigne à sa façon du fait que, pour lui, cette œuvre était en quelque sorte indissociable de sa propre personnalité, laquelle s'exprimait à travers elle. C'est bien l'attitude d'un auteur responsable qu'il adopte quand il prend sur lui de remercier par lettre la firme Weber de l'excellent travail fait pour répondre aux exigences de précision et de correction que requérait ce type de bâtiment et de s'être mis à sa disposition pour lui permettre de réaliser « son » bâtiment⁷. On voit aussi qu'on a affaire à la légitime fierté de l'auteur d'une œuvre importante quand il se réfère à la maison qu'il a « faite pour Gretl... » comme il aimait dire. C'est aussi la fierté un peu inquiète de l'auteur de cette œuvre architecturale qui s'exprime dans le fait qu'il a tâté fait d'expédier à son ami John Maynard Keynes des photos de cette maison en espérant que ce dernier ne soit pas trop « dégoûté par sa simplicité » (lettre à Keynes, datée de 1928, citée par Wijdeveld, 1994, p. 45). Manifestement, il espérait trouver là une certaine approbation, un peu comme tant d'auteurs de textes audacieux sont enclins à soumettre, dès sa complétion, leur manuscrit au jugement critique d'un ami, en souhaitant plus ou moins silencieusement tirer quelque réconfort de l'approbation escomptée.

D'autre part, en évoquant son rôle dans la construction de la maison qu'il a « faite pour Gretl... », il juge important de souligner que si elle est le produit de qualités qu'il associe à la finesse, aux bonnes manières et à la compréhension en matière de culture, elle manque de la vie originelle et sauvage et de la santé qui serait le propre du « grand art » (Wittgenstein, 1977, p. 54). Il se montre même assez sceptique à propos du caractère vraiment original de son entreprise. En 1947, il se demande s'il n'aurait pas que du goût, sans originalité ; tout au plus, semble-t-il voir dans sa profonde sincérité quelque chose qui le met sur la voie de l'originalité (Witt-

6. Dans ses réflexions consignées dans les *Leçons sur l'esthétique*, Wittgenstein analyse ce qui caractérise un authentique sens des proportions en prenant l'exemple de la porte ou de la fenêtre dont on dit qu'elle doit être « plus haute », ou « plus basse », au nom d'une sorte de mécontentement instinctif provoqué par l'inadéquation des proportions (voir Wittgenstein, 1966, I, 23 et II, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15 et 40).

7. Lettre à la firme Weber, datée de 1928, dans Leitner, 1973, p. 122 à 128; citée aussi par Wijdeveld, 1994, p. 45.

genstein, 1977, p. 78). Il va même jusqu'à présenter sa contribution architecturale comme une simple « reproduction », dans la mesure où elle se réduirait à une traduction d'un ancien style dans une nouvelle langue ou mieux, dans un *tempo*, qui aurait pour principal mérite d'être à la mesure de son époque, sans appartenir pour autant, ajoute-t-il, au goût de celle-ci (*ibidem*). Mais, déjà en 1931, il estimait qu'en philosophie également il était « simplement reproductif »; il n'aurait fait que reprendre à son compte la pensée des autres en se contentant de la clarifier (Wittgenstein, 1977, p. 32). Cette dernière réflexion se situait toutefois dans le cadre de considérations sur le monde juif qui ont conduit Wittgenstein à soutenir, dans une formulation qui paraît quelque peu bizarre, que « [le] plus grand penseur juif n'est qu'un talent. (Moi, par exemple) ⁸ ». Je ne chercherai pas ici à interpréter le contexte de ces déclarations qui constituent presque une sorte d'auto-flagellation excessive et inattendue. Toutefois quand on observe que nombre des plus grands génies de l'humanité étaient juifs et quand on se rappelle les réactions enthousiastes que, déjà au moment où il écrivait ces lignes, le *Tractatus* avait suscitées chez quelques-uns des plus illustres penseurs de l'époque, on ne peut s'empêcher de minimiser la portée de cette autocritique inspirée par une modestie d'autant plus singulière qu'elle incite Wittgenstein à se ranger lui-même parmi les « grands » penseurs dont il s'emploie à nier le génie.

Pour mieux comprendre la portée, sinon la signification, qu'il convient d'attribuer à cette autocritique inattendue, il paraît indiqué de considérer une autre note, datant de 1939-40, où Wittgenstein compare son originalité à la fertilité du terrain qui fait germer la semence plutôt qu'à la semence elle-même (Wittgenstein, 1977, p. 52). Pour illustrer sa thèse, il rapproche alors son originalité de celle de Freud qui, lui aussi, aurait eu pour mérite essentiel de faire heureusement germer une semence, laquelle, en l'occurrence, aurait été mise en terre par Breuer. À la lumière de cette comparaison d'inspiration agricole, il paraît assez évident que Wittgenstein n'aurait pas accepté d'être considéré comme « l'Auteur » du Palais Stonborough au sens mythique de créateur conçu comme sujet indépendant de toute tradition, que Barthes a jugé bon de conférer à cette notion avant d'en contester la validité. Comment aurait-il pu se voir présen-

8. « Der größte jüdische Denker ist nur ein Talent. (Ich z.B.) » (Wittgenstein, 1977, p. 32).

ter comme le sujet créateur du Palais Stonborough, lui qui estimait que l'on ne peut même pas se « représenter » un sujet qui agirait dans le monde⁹ et qui affirmait que « en un sens » le fait de faire appel à un créateur pour rendre compte de la création du monde « n'explique rien » (cf. Soulez, 1997, p. 39)? Toutefois, au sens, plus raisonnable me semble-t-il, que j'ai proposé plus haut, il aurait sans doute reconnu être l'auteur de la maison qu'il a « faite pour Gretl... », dans la mesure où ses interventions ont su faire germer et transformer de façon profondément originale la semence timidement déposée par Engelmann, lequel la tenait lui-même d'Adolf Loos.

Dans ce contexte, à la question qui donne son titre à la présente étude, la réponse est désormais claire. Si trois architectes ont contribué à la réalisation de ce bâtiment, c'est uniquement Wittgenstein qui peut en être dit l'auteur. C'est sa contribution qui a fait de cette maison un immeuble à nul autre pareil qui combine une conception classique à une facture résolument moderne et qui propose à ses usagers, et même à ses visiteurs, une expérience inédite de ce que peut être au XX^e siècle un authentique hôtel particulier ou, si l'on préfère, un authentique palais à la viennoise. Mais justement parce que Wittgenstein est bien l'auteur de la « maison Wittgenstein », il est aussi celui que l'on doit tenir pour seul « responsable » de cette œuvre, tant de ses défauts que de ses qualités, celui à qui furent donc adressés les nombreux reproches et critiques que cet immeuble a suscités, ne serait-ce qu'à cause d'une atmosphère assez froide ou d'un dépouillement extrême qui peuvent heurter les visiteurs qui se font une conception tout autre de la chaleur du foyer¹⁰. À l'instar de tant de grandes œuvres à l'égard

9. Voir *Tractatus* 5.5421, 5.631, 5.632, 5.633; mais voir aussi 5.641 pour clarifier sa pensée sur ce point.

10. Divers critiques de la maison de Wittgenstein en ont souligné la froideur et l'extrême austérité; ils ont souvent, à l'appui de leur position, rappelé le passage où Hermine Wittgenstein, dans ses *Souvenirs de famille*, affirme que malgré l'admiration que lui inspirait cette maison « faite pour les dieux », elle n'aurait ni voulu ni pu y habiter, tant elle se sentait agressée par cette « logique devenue maison » (pour le passage original, voir Leitner, 1973, p. 23 et 32). Dans le cadre d'une comparaison instructive entre cette maison et la villa Müller qu'Adolf Loos construisait à Prague à la même période, Bruno Queysanne, qui rappelle également ce passage des *Souvenirs de famille* (Queysanne, 1997, p. 190), fait état de divers reproches qui peuvent être adressés à la maison de Wittgenstein.

desquelles les critiques négatives ont été légion, la maison de Wittgenstein est bien loin d'être à l'abri de tout reproche, mais elle n'en est pas moins une *œuvre architecturale* pour autant. Être un auteur, c'est aussi, on l'a rappelé, assumer la pleine responsabilité du concept et même des détails qui constituent l'œuvre sans laquelle, par définition, il n'y aurait pas d'auteur.

Y a-t-il d'autres architectes parmi les philosophes illustres ?

En terminant, il peut être intéressant de se demander jusqu'à quel point cette intervention architecturale décisive de la part d'un philosophe important peut être considérée exceptionnelle dans l'histoire de la philosophie. Wittgenstein est-il le seul philosophe de grande notoriété dont on puisse dire qu'il soit l'auteur d'une œuvre architecturale significative ? Bien sûr, on peut oublier Diogène, qui s'est contenté d'une « architecture » manifestement trop rudimentaire pour qu'elle soit considérée ici, même si son dépouillement a su inspirer quelques architectes célèbres¹¹, dont Le Corbusier qui voyait dans le légendaire tonneau « la cellule primordiale de la maison » (Le Corbusier, 1925, p. 72). Par contre, on peut penser à Voltaire qui s'est vanté, au moins à deux occasions (voir, par exemple, FVPH 1984, p. 38 et VCL 1999, p. 34¹²), d'être l'architecte du château de Ferney, et à Charles Sanders Peirce qui, à diverses reprises, a ajouté des annexes de dimensions fort respectables à Arisbe, la maison qu'il a achetée en Pennsylvanie avant de lui donner ce nom et de l'habiter durant la dernière période de sa vie.

La documentation concernant l'intervention architecturale de Voltaire est malheureusement beaucoup plus limitée et beaucoup moins précise que celle qui concerne l'entreprise de Wittgenstein¹³. Le peu d'informations disponibles ne permet guère de se faire une idée précise de ce que fut exactement la contribution du Sage de

11. Voir à ce sujet, Wigley, 1995, pp. 18, 21 et surtout p. 115.

12. Les auteurs des deux ouvrages ici évoqués n'étant pas mentionnés, j'ai choisi de remplacer les noms d'auteurs par des sigles tirés de leurs titres FVPH et VCL.

13. FVPH 1984 et VCL 1999 semblent bien être les seules monographies utiles et elles ne consacrent que quelques pages à l'aspect architectural de l'entreprise de Voltaire.

Ferney. Au cours de la construction, Voltaire aurait pris en main une partie de l'aménagement intérieur au moment où il manquait de ressources pour continuer de payer un architecte (FVPH 1984, p. 38), mais le témoignage de son secrétaire Wagnière laisse penser que les plans avaient été dressés par un architecte de Genève sur l'identité de qui les supputations se poursuivent (cf. FVPH 1984, p. 37 et VCL 1999, pp. 27-28). Comme Voltaire était à tout le moins le maître d'œuvre de Ferney, il semble bien avoir joué dans la construction de son château un rôle comparable à ce que fut celui, certes non négligeable, de Margaret au Palais Stonborough. Sans doute a-t-il aussi tracé certains plans de l'intérieur qui ont d'ailleurs entraîné une fâcheuse erreur que quelques textes de l'époque auraient soulignée en l'imputant à « une distraction excusable chez un poète » (cité par FVPH 1984, p. 38). En somme, il paraît plus que douteux qu'on puisse lui attribuer, à propos de l'aménagement de ce château, un rôle comparable à celui que l'on reconnaît à Wittgenstein. Quoiqu'il en soit, malgré son immense intérêt historique, le château de Ferney, dont les plans, semble-t-il, sont similaires à ceux d'un « certain nombre d'autres résidences construites à cette époque dans la région de Genève » (FVPH 1984, p. 37), ne constitue certes pas, une contribution architecturale à laquelle on pourrait attribuer une importance et une originalité susceptible de lui valoir dans l'histoire de l'architecture une place comparable à celle que l'on peut reconnaître à la maison de la Kundmanngaße.

Quant à Peirce, il a pris sur lui d'accroître considérablement et de renouveler en totalité la modeste maison qui se trouvait sur l'immense domaine qu'il avait acheté en Pennsylvanie. Ici encore, nous disposons de bien peu de documents pour évaluer la contribution architecturale de ce philosophe¹⁴. Sans doute a-t-il conçu lui-même les plans de tous ces ajouts qu'il a progressivement greffés sur la

14. Les lettres où Peirce évoquerait son entreprise n'étant à peu près pas accessibles, on ne peut guère se référer qu'aux pages 189-192 de Brent, 1993 qui décrivent le projet en ne s'arrêtant qu'assez marginalement à son aspect proprement architectural et à quelques passages (portant plus sur l'achat de la maison que sur sa transformation à venir), principalement aux pages XLVI et XLVII du sixième volume des *Writings of Charles S. Peirce*. On trouve cependant dans ce dernier ouvrage quatre élévations du bâtiment correspondant respectivement aux années 1888, 1892, 1909 et 1914, lesquelles permettent d'apprécier l'importance de ces transformations. Je remercie David Lachance qui m'a signalé ces références.

maison initiale de manière à accroître ses dimensions de façon impressionnante. Il s'agissait là cependant d'agrandissements et d'améliorations qui ne visaient guère à renouveler le style caractéristique des maisons américaines de l'époque et qui répondaient plutôt à des besoins – incluant le projet non réalisé d'y loger un centre d'études philosophiques – que la maison initiale ne pouvait satisfaire. Il ne s'agissait manifestement pas de construire un bâtiment de toutes pièces à titre d'expérience architecturale réalisée pour elle-même, au sens où le fut la maison que Wittgenstein a construite avec la complicité de sa sœur. Il est vrai que Peirce a pris très au sérieux son travail architectural, au point où, au moment même où il agrandissait ainsi sa maison, il tirait largement et ingénieusement parti d'un ensemble de métaphores architecturales dans un article particulièrement important où il exposait ses vues sur les apports de diverses sciences à la philosophie (Peirce, 1891). Toutefois, ce détail quelque peu anecdotique, s'il témoigne à sa façon du fait que cette expérience semble manifestement avoir influencé l'ensemble de la démarche intellectuelle de Peirce, ne permet évidemment pas de conclure que les réalisations architecturales de ce philosophe concrétisaient en quelque façon un concept architectural vraiment original¹⁵.

Sans vouloir minimiser l'importance des expériences en la matière de ces illustres prédécesseurs, il paraît légitime de souligner le caractère tout à fait exceptionnel de l'entreprise de Wittgenstein qui, alors même que germait en lui une œuvre philosophique qui allait exercer l'influence considérable que l'on sait, a assumé à fond le métier d'architecte au point de pouvoir être dit sans ambiguïté l'*auteur* d'une œuvre architecturale que l'on peut apprécier ou pas, mais qui, dans l'histoire de l'architecture, peut être considérée comme un « statement », ne serait-ce que par la façon dont tradition et innovation y sont réconciliées¹⁶. Il est vrai que cette œuvre a exercé bien peu d'influence sur les courants

15. On peut trouver sur Internet de nombreuses photos de la maison, mais les commentaires qui les accompagnent se contentent généralement de mentionner le fait qu'elle fut agrandie par Peirce lui-même et se consacrent plutôt à présenter ou à discuter la vie et les idées philosophiques et sémiotiques de Peirce.

16. Il peut être intéressant d'observer à cet égard que les principaux guides (spécialisés en architecture) de la ville de Vienne font une place de choix à la

architecturaux qui ont façonné le paysage architectural du XX^e siècle¹⁷, mais par les questions qu'elle soulève et par les réponses originales qu'elle apporte, elle devrait continuer longtemps de nourrir la réflexion tant des architectes que des philosophes.

BIBLIOGRAPHIE:

- Abram, 2004 Joseph Abram, *Auguste et Gustave Perret, Le Théâtre des Champs-Élysées : la magie du béton armé*, Paris, Jean-Michel Place.
- Barthes, 1968 Roland Barthes, « La mort de l'auteur »; dans Barthes, Roland, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.
- Brent, 1993 Joseph Brent, *Charles Sanders Peirce: A Life*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
- Burke, 1992 Sean Burke, *The Death & Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Cometti, 1998 Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, Paris, P.U.F.

maison de Wittgenstein en insistant non pas sur son intérêt historique mais sur ses caractéristiques proprement architecturales, voir Sarnitz A. et Hanisch R. et collaborateurs, *Architecture in Vienna*, Vienne, Springer-Verlag, 1998, p. 151; Gsteu, J.G., Kapfinger O., Mateovics, E., Richter, W. et Steiner D. (dir.), *Architecture in Vienna, 350 key buildings*, Vienne, Georg Prachner verlag, 2^e édition révisée 1988, édition anglaise de 1990, p. 159 ainsi que De Coster L. et Nizet F., *16 Promenades dans Vienne*, coll. « Découvrir l'architecture des villes », Paris, Casterman, 1992. p. 309.

17. Bien que, contrairement à Wittgenstein, il ait été obligé de s'en tenir à un immeuble des plus modestes et de respecter un budget fort limité, Gerrit Rietveld a fait preuve, en construisant la maison Schröder à Utrecht, en 1924, d'une inventivité technique et esthétique peu communes. De même, pour la « maison de verre » du docteur Dalsace, qu'il a construite à Paris en 1931, Pierre Chareau a su faire appel aux solutions techniques les plus ingénieuses et conférer une respectabilité esthétique à la brique de verre. Il serait intéressant de comparer, de ce point de vue, l'expérience architecturale de Wittgenstein à celle de ces deux architectes plus ou moins autodidactes, qui ont conquis une place dans l'histoire de l'architecture pour avoir, à la même époque, construit eux aussi une maison remarquable par l'ingéniosité des techniques adoptées et par l'originalité des solutions esthétiques, sans avoir pour autant donné naissance à un nouveau mouvement architectural qui aurait repris et perpétué leurs innovations.

- Foucault, 1969 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », Séance du samedi 22 février 1969, dans *Bulletin de la société française de Philosophie*, 63^e année, n° 3.
- FVPH, 1984 Cercle d'études ferneysiennes, Académie Candide, *Ferney-Voltaire, pages d'histoire*, Annecy, Gardet imprimeur-éditeur.
- Le Corbusier, 1925 Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, réimp. Paris, Vincent, Fréal & cie, 1959.
- Leitner, 1973 Bernhard Leitner, *The architecture of Ludwig Wittgenstein : a documentation, with excerpts from the family recollections by Hermine Wittgenstein* [édition anglaise mise au point par Dennis Young], Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Leitner, 2000 Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, New York, Princeton Architectural Press.
- Peirce, 1891 Charles Sanders Peirce, « The Architecture of Theories », *The Monist*, vol I, n° 2, p. 161-176.
- Peirce, 2000 Charles Sanders Peirce, *Writings of Charles Sanders Peirce*, volume 6, 1886-1890, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
- Queysanne, 1997 Bruno Queysanne, « Wittgenstein versus Loos », p. 177-194 dans Younès, Ch., Nys, Ph. et Mangematin, M. (dir.), *L'architecture au corps*, Bruxelles, Ousia.
- Soulez, 1997 Antonia Soulez (dir.), *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick. 1. Textes inédits années 1930*, Paris, P.U.F.
- VCL, 1999 *Voltaire chez lui, Ferney 1758-1778*, Yens sur Morges, Éditions Cabédita.
- Wigley, 1995 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass, MIT Press, paperback edition, 2001.
- Wijdeveld, 1994 Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, Cambridge Mass./London, MIT Press/Thames & Hudson.
- Wittgenstein, 1922 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993.
- Wittgenstein, 1966 Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse* (textes établis par Cyril Barrett d'après les notes prises par Yorick Smythies, Rush Rhees et James Taylor) suivies de *Conférence sur l'éthique* (éditée et commentée par Rush Rhees avec des extraits et notes prises par Friedrich Waismann), traduit de l'anglais par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1971.

- Wittgenstein, 1977 Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Edition T.E.R.. 1984, 1990 (traduction française, avec texte allemand (*Vermischte Bemerkungen*) en regard, Oxford, Basil Blackwell). Il s'agit de remarques regroupées par année de rédaction dont la publication a été assurée en 1977 par Georg Henrik von Wright dans une édition anglaise, avec texte allemand en regard, portant, pour sa partie anglaise, le titre de *Culture and Value*.