

Université de Montréal

**Significations et perceptions en architecture dans l'œuvre
de Christian Norberg-Schulz**

Par

Nazlie Michel Asso

École d'Architecture

Faculté de l'Aménagement

Thèse présentée à La Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en aménagement

Septembre, 2010

©Nazlie Michel Asso, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

**Significations et perceptions en architecture dans l'œuvre
de Christian Norberg-Schulz**

Présentée par :

Nazlie Michel Asso

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

| | |
|-----------------------|------------------------|
| M. Georges Adamczyk | Président du jury |
| _____ | |
| M. Jacques Lachapelle | Directeur de recherche |
| _____ | |
| M. Pierre Boudon | Membre du jury |
| _____ | |
| M. Richardo Castro | Examineur externe |
| _____ | |
| Mme. Tiiu Poldma | Représentante du doyen |
| _____ | |

Thèse acceptée le : 6 février 2009.

Résumé

L'architecture au sens strict, qui renvoie à la construction, n'est pas indépendante des déterminations mentales, des images et des valeurs esthétiques, comme références, amenées par divers champs d'intérêt au problème du sens. Elle est, de par ce fait, un objet d'interprétation. Ce qu'on appelle communément « signification architecturale », est un univers vaste dans lequel sont constellées des constructions hypothétiques. En ce qui nous concerne, il s'agit non seulement de mouler la signification architecturale selon un cadre et des matières spécifiques de référence, mais aussi, de voir de près la relation de cette question avec l'attitude de perception de l'homme. Dans l'étude de la signification architecturale, on ne peut donc se détacher du problème de la perception. Au fond, notre travail montrera leur interaction, les moyens de sa mise en œuvre et ce qui est en jeu selon les pratiques théoriques qui la commandent.

En posant la question de l'origine de l'acte de perception, qui n'est ni un simple acte de voir, ni un acte contemplatif, mais une forme d'interaction active avec la forme architecturale ou la forme d'art en général, on trouve dans les écrits de l'historien Christian Norberg-Schulz deux types de travaux, et donc deux types de réponses dont nous pouvons d'emblée souligner le caractère antinomique l'une par rapport à l'autre. C'est qu'il traite, dans le premier livre qu'il a écrit, *Intentions in architecture* (1962), connu dans sa version française sous le titre *Système logique de l'architecture* (1974, ci-après *SLA*), de l'expression architecturale et des modes de vie en société comme un continuum, défendant ainsi une approche culturelle de la question en jeu : la signification architecturale et ses temporalités. *SLA* désigne et représente un système théorique influencé, à bien des égards, par les travaux de l'épistémologie de Jean Piaget et par les contributions de la sémiotique au développement de l'étude de la signification architecturale.

Le second type de réponse sur l'origine de l'acte de perception que formule Norberg-Schulz, basé sur sur les réflexions du philosophe Martin Heidegger, se rapporte à un

terrain d'étude qui se situe à la dérive de la revendication du fondement social et culturel du langage architectural. Il lie, plus précisément, l'étude de la signification à l'étude de l'être. Reconnaisant ainsi la primauté, voire la prééminence, d'une recherche ontologique, qui consiste à soutenir les questionnements sur l'être en tant qu'être, il devrait amener avec régularité, à partir de son livre *Existence, Space and Architecture* (1971), des questions sur le fondement universel et historique de l'expression architecturale. Aux deux mouvements théoriques caractéristiques de ses écrits correspond le mouvement que prend la construction de notre thèse que nous séparons en deux parties.

La première partie sera ainsi consacrée à l'étude de *SLA* avec l'objectif de déceler les ambiguïtés qui entourent le cadre de son élaboration et à montrer les types de legs que son auteur laisse à la théorie architecturale. Notre étude va montrer l'aspect controversé de ce livre, lié aux influences qu'exerce la pragmatique sur l'étude de la signification. Il s'agit dans cette première partie de présenter les modèles théoriques dont il débat et de les mettre en relation avec les différentes échelles qui y sont proposées pour l'étude du langage architectural, notamment avec l'échelle sociale. Celle-ci implique l'étude de la fonctionnalité de l'architecture et des moyens de recherche sur la typologie de la forme architecturale et sur sa schématisation. Notre approche critique de cet ouvrage prend le point de vue de la recherche historique chez Manfredo Tafuri.

La seconde partie de notre thèse porte, elle, sur les fondements de l'intérêt chez Norberg-Schulz à partager avec Heidegger la question de l'Être qui contribuent à fonder une forme d'investigation existentielle sur la signification architecturale et du problème de la perception. L'éclairage de ces fondements exige, toutefois, de montrer l'enracinement de la question de l'Être dans l'essence de la pratique herméneutique chez Heidegger, mais aussi chez H. G. Gadamer, dont se réclame aussi directement Norberg-Schulz, et de dévoiler, par conséquent, la primauté établie de l'image comme champ permettant d'instaurer la question de l'Être au sein de la recherche architecturale. Sa recherche conséquente sur des valeurs esthétiques transculturelles a ainsi permis de réduire les échelles d'étude de la signification à l'unique échelle d'étude de l'Être. C'est en

empruntant cette direction que Norberg-Schulz constitue, au fond, suivant Heidegger, une approche qui a pour tâche d'aborder l'« habiter » et le « bâtir » à titre de solutions au problème existentiel de l'Être.

Notre étude révèle, cependant, une interaction entre la question de l'Être et la critique de la technique moderne par laquelle l'architecture est directement concernée, centrée sur son attrait le plus marquant : la reproductibilité des formes. Entre les écrits de Norberg-Schulz et les analyses spécifiques de Heidegger sur le problème de l'art, il existe un contexte de rupture avec le langage de la théorie qu'il s'agit pour nous de dégager et de ramener aux exigences du travail herméneutique, une approche que nous avons nous-même adoptée. Notre méthode est donc essentiellement qualitative. Elle s'inspire notamment des méthodes d'interprétation, de là aussi notre recours à un corpus constitué des travaux de Gilles Deleuze et de Jacques Derrida ainsi qu'à d'autres travaux associés à ce type d'analyse.

Notre recherche demeure cependant attentive à des questions d'ordre épistémologique concernant la relation entre la discipline architecturale et les sciences qui se prêtent à l'étude du langage architectural. Notre thèse propose non seulement une compréhension approfondie des réflexions de Norberg-Schulz, mais aussi une démonstration de l'incompatibilité de la phénoménologie de Heidegger et des sciences du langage, notamment la sémiotique.

Mots clés : signification, perception, théorie, système, signes, phénoménologie, herméneutique, poésie, image, Être, bâtir et habiter.

Summary

Architecture, being strictly a means of construction, is not independent of mental decisions, images, and esthetic values coming from various fields of references. It is in fact, as a result of all that, subject to various interpretations. We commonly call the universe where reside these hypothetical constructions: Architectural significance. Talking about architectural significance does not only belong to a specific framework of reference materials but also to its relationship with the attitude of man vis-à-vis “perception”. Studying architectural significance could not therefore ignore the question of “perception” and our research will demonstrate their interaction, and the theoretical and practical means, which allow their realization.

In asking the question about the origin of “perception”, which is not a simple act, nor a contemplative one, but rather a moment of an active interaction with the architectural form or the form of art in general, we find in the writings of the historian, Christian Norberg-Schulz two types of works; hence two types of responses that we underline the antinomian character towards each others. It is that Norberg-Schulz leads a reflection in the first book he wrote; *Intentions in Architecture* (1962), known in French as *Système logique de l'architecture* (1974), here after referred to as *SLA*, that treats significance as if a continuum exists between architectural expression and “modes de vie” in society, benefiting as a result a cultural approach to the question. His *SLA* consists of a theoretical system, which seems to be influenced at many fronts, by works of the epistemology of Jean Piaget and the contributions of semiotics to the development of the studies on architectural significance.

The second type of response that formulates Norberg-Schulz regarding the origin of the act of perception in which he aligns himself with the reflections of the Philosopher Martin Heidegger, takes us to a new ground of study which lays the ground for the social and cultural foundations of architectural language and which relates the study of significance to the study of the human being.

The step is then ceded to an ontological research; Norberg Schulz would lead with consistence starting with his book *Existence, Space, and Architecture* (1971) the question about the historical and universal foundations of architectural expression. The construction of this thesis, which we separate into two parts, corresponds to two theoretical movements characterizing the writings of Norberg-Schulz.

The first part of this thesis will therefore; be devoted to studying the *SLA* of Norberg Schulz. Our objective consists of unveiling the ambiguities surrounding the framework of his work and the heritage he left to the architectural theory. Our study will demonstrate the controversial aspect of his *SLA* related to influences that practice the “pragmatic” on the study of significance. In this first part, it is suggested that we present the theoretical models contained in the *SLA* and to put them in association with the different dimensions, which are being proposed for the study of architectural language, and especially the social dimension, as a result of formalizing the language of art, initiated by the semiotics and psychology on the meaning of significance. This involves studying the functionality of architecture and the research instruments of the typology of the architectural form and its schematization. Our critical approach of the *SLA* is based on evaluation that adopts the standpoint of the historical research of Manfredo Tafuri.

The second part of our thesis focuses on the foundations of Norberg-Schulz’ interest in sharing with Heidegger the question of the human being, which contributes to the foundations of an existentialist investigation on “significance” and “architectural perception”. Throwing light on these foundations requires demonstrating the roots of the question on the human being in the essence of the hermeneutic practice of Heidegger, and also that of H. G. Gadamer, and it requires revealing the importance of “image” as a foundation for the question of the “human being”. Research on trans-cultural esthetic values allows reducing the study of significance to the only dimension that is of the human being. It’s by taking this direction that Norberg-Schulz along with Heidegger puts the foundations of his approach; the “dwell” and the “build” as means or mediums of manifestations of the question of the human being.

Our study reveals in the meantime, the interaction between the question of the “human being” and the critique of the technique in its present form being based on reproducibility. Between the writings of Norberg-Schulz and the specific analysis of Heidegger of the problem of art, there is a context of interruption with the language of the theory that matters for us to clarify and bring closer to the requirements of the hermeneutic, an approach which we also have adopted. Our method is essentially qualitative. It is inspired by the methods of interpretation and works of Gilles Deleuze and Jacques Derrida and also other works annexed to these types of analysis.

In the meantime, our research remains attentive to questions of epistemological order concerning the relation between architectural discipline and sciences that study the architectural language. Our thesis suggests not only a deep understanding of Norberg-Schulz’s reflections but also a demonstration of the incompatibility of the phenomenology of Heidegger vis-à-vis the sciences of language, notably semiotics.

Key words: Significance, perception, theory, system, signs, phenomenology, hermeneutic, poetry, image, being, build, and dwell.

Table des matières

| | |
|--|------|
| Résumé français..... | i |
| Résumé anglais..... | iv |
| Table des matières..... | vii |
| Liste des figures..... | x |
| Liste des abréviations..... | xi |
| Dédicace..... | xii |
| Remerciement..... | xiii |
| Introduction..... | 1 |
| Partie I : Langages, modèles et formes de représentation dans <i>Système logique de l'architecture</i> | 11 |
| Chapitre I : Introduction aux principaux enjeux théoriques de <i>Système logique de l'architecture</i> | 12 |
| I. Aperçu sur le contexte de la naissance du Système logique de l'architecture..... | 13 |
| II. Objectifs de SLA..... | 14 |
| i. Le problème de la théorie..... | 14 |
| II. Considérations théorico-systémiques pour l'étude du langage architectural..... | 17 |
| ii.i. Le fondement social du langage architectural..... | 17 |
| ii.ii. L'architecture comme moyen de communication..... | 18 |
| ii.iii. Fonctionnalité et communication..... | 20 |
| III. Approfondissement de l'idée d'une théorie comme un méta-système..... | 21 |
| i. Recherche historique à la lumière d'une théorie comme un méta-système..... | 22 |
| IV. Langage et schématisation..... | 27 |
| CHAPITRE II : Communication, signes et fonctionnalité..... | 30 |
| I. Introduction..... | 31 |
| II. La théorie architecturale comme système vide..... | 32 |
| i. Rapport entre théorie et pratique..... | 35 |
| ii. La question de la praxis : À la croisée d'une lecture du signe sémiotique..... | 36 |
| iii. La relation dichotomique entre un signe et une image..... | 40 |
| III. Le code géométrique comme signe et comme un métalangage..... | 42 |
| IV. La fonctionnalité et ses échelles de communication..... | 46 |
| i. L'échelle sociale de la fonctionnalité..... | 46 |
| ii. L'échelle urbaine de la fonctionnalité : le problème de la communication visuelle..... | 49 |
| iii. L'alternative de la critique typologique..... | 55 |
| Chapitre III: Schématisation..... | 64 |
| et formes cognitives..... | 64 |
| I. Introduction..... | 65 |
| II. La schématisation et ses fonctions..... | 66 |
| i. Qu'est-ce qu'un schéma ?..... | 66 |
| ii. Le fondement culturel de la schématisation..... | 69 |
| iii. La perception en fonction de l'acquis pragmatique..... | 72 |
| iii.ii La perception comme une simple vision : Quelques constatations..... | 79 |
| iv. Les formes de glissement du problème de la perception à celui de la conception..... | 81 |
| III. Conclusion..... | 87 |

| | |
|--|-----|
| PARTIE II : Être et bâtir | 88 |
| Introduction | 89 |
| CHAPITRE I : Enjeux aux méthodes de compréhension de l'image architecturale | 106 |
| I. Introduction | 107 |
| II. Les fils conducteurs de la compréhension du langage architectural à partir de l'image | 112 |
| i. La nature comme une source pour l'image architecturale | 112 |
| ii. L'image comme champ ouvrant la polémique culture-nature | 114 |
| III. Les formes de dénégation du corpus théorico-systémique pour l'étude de l'expression architecturale | 117 |
| i. La réponse à l'énoncé de la fonction communicationnelle de l'architecture..... | 117 |
| ii. Aperçu critique sur la réciprocité entre les chemins de la théorie et de la technique moderne | 128 |
| iii. L'analyse figurative du langage et la question technique | 134 |
| IV. Le signe archétypal comme réponse à l'énoncé du signe sémiotique | 156 |
| V. La principale donnée initiatrice à l'idée de l'être du bâtiment : L'ambiguïté.. | 164 |
| i. L'ambiguïté comme signe herméneutique..... | 166 |
| ii. L'ambiguïté du collage : raisonnement sur la complexité de l'image architecturale..... | 169 |
| V. Conclusion | 180 |
| CHAPITRE II. : Du problème phénoménologique du temps jusqu'à l'idée d'une architecture comme forme de vie..... | 182 |
| I. Introduction..... | 183 |
| II. Les visées de la participation à l'alternative de Heidegger : Être et temps | 185 |
| i. Orientations de la recherche historique dans le cadre de la problématique du temps..... | 186 |
| ii. L'Être comme mouvement | 193 |
| iii. Rapport du mouvement à l'image, à l'être et au pluralisme architectural | 194 |
| III. Le contexte phénoménologique de la valorisation du mouvement..... | 197 |
| i. Le problème de l'errance ou le concept de <i>l'homo viator</i> | 197 |
| ii. Formes de spatialité existentielle | 199 |
| IV. Lecture phénoménologique de l'ouverture de la façade | 204 |
| i. Le mouvement par inflexion..... | 204 |
| V. L'architecture comme forme de vie : éléments d'esthétique organique | 214 |
| VI. Éléments de lecture de l'architecture vernaculaire | 221 |
| i. Le souci du détail | 221 |
| ii. L'expression de la lumière : le clair et l'obscur..... | 222 |
| iii. Le symbolisme de la relation clair-obscur | 224 |
| iv. Rapport de la relation clair-obscur à la perception | 226 |
| vi. Le langage de l'entrelacs : forme d'accès à l'architecture vernaculaire | 230 |
| vii. Écho de l'expression de lumière : Lecture du plan ouvert..... | 233 |
| Conclusion générale..... | 240 |
| I. Synthèse des résultats de la recherche | 241 |
| i. La situation de SLA | 241 |
| ii. La situation des ouvrages postérieurs à SLA..... | 243 |
| II. Suggestions pour des recherches futures..... | 244 |

BIBLIOGRAPHIE 247

Liste des figures

| | Page |
|--|-------------|
| Figure 1 : Lois de la Gestalt..... | 69 |
| Figure 2 : Pietilä, Bibliothèque centrale de Tampere..... | 121 |
| Figure 3 : Pietilä, Bibliothèque centrale de Tampere (croquis)..... | 122 |
| Figure 4 : György Kepes, « Visuel Fundamentals »..... | 126 |
| Figure 5 : « Architecture figurative», Mario Botta, maison à Viganello, icino..... | 142 |
| Figure 6 : A gauche, Krier, éléments typologiques; à droite, Graves : éléments figuratifs..... | 145 |
| Figure 7 : Jencks : « Interprétation sémiotique de Ronchamp de Le Corbusier»..... | 146 |
| Figure 8 : Bhenrens, La maison de l'architecte..... | 150 |
| Figure 9 : Structures de l'espace existentiel..... | 201 |
| Figure 10 : Borromini, S. Maria dei Sette Dolori..... | 205 |
| Figure 11 : Borromini, Sant'Andrea delle Fratte, détail de la tour lanterne..... | 205 |
| Figure 12 : Portoghesi : Maison Pananice, Rome..... | 207 |
| Figure 13 : Portoghesi, Casa Baldi, mur infléchi..... | 208 |
| Figure 14 : Portoghesi, Espace avec système de places..... | 209 |
| Figure 15 : Portoghesi, plan ouvert « système de places »..... | 209 |
| Figure 16 : croquis, plan ouvert, «système de places»..... | 210 |
| Figure 17 : « Rain », de P. Klee..... | 211 |
| Figure 18 : Guariri, L'église Oropa Pigrimage..... | 214 |
| Figure 19 : Guarini, Cathédrale, Turin..... | 215 |
| Figure 20 : Guarini, Coupe de Sainte-Marie-de-la-Divine-Providence..... | 216 |
| Figure 21 : Kahn, Kimbelle Art Museum..... | 235 |

Liste des abréviations

| | |
|-------|---|
| ABC | <i>Architecture baroque et classique.</i> |
| A :MP | <i>Architecture : Meaning and Place</i> |
| A:PLP | <i>Architecture : Presence, Language Place.</i> |
| AL | <i>L'Art du lieu, Architecture et paysage, permanence et mutations.</i> |
| BA | <i>Baroque Architecture</i> |
| ESA | <i>Existence, Space and Architecture</i> |
| HAF | <i>Habiter, vers une architecture figurative.</i> |
| IA | <i>Intentions in Architecture</i> |
| GL | <i>Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture.</i> |
| MNA | <i>Modern Norwegian Architecture.</i> |
| PMA | <i>Principles of Modern Architecture.</i> |
| SA | <i>Scandinavie, Architecture 1965-1990.</i> |
| SLA | <i>Système logique de l'architecture</i> |
| SAO | <i>La signification dans l'architecture occidentale.</i> |

À Mikhael et ses quatre
cadettes

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Jacques Lachapelle qui a enrichi cette thèse par ses remarques et conseils. Je remercie également M. Geroges Adamczyk, président du jury, et les membres du jury, M. Richardo Castro et M. Pierre Boudon, pour leurs recommandations et conseils. Je tiens à remercier M. Pierre Boudon pour le précieux temps qui m'a accordé, en dehors du cadre de l'examen de cette thèse, pour discuter de la pensée de Heidegger. Je souhaite aussi exprimer particulièrement ma reconnaissance à Mme. Tiiu Poldma, représentante du doyen, vice-doyenne aux études supérieures et à la recherche, pour ses multiples supports, également, à M. Paul Lewis et M. Jacques Bélair, vice-doyen à la Faculté des Études supérieures pour leur soutien.

Un grand merci aussi à Madeleine Sofia et à mes chères sœurs Joumana et Michèle.

Introduction

Une réflexion préalable sur le choix de ce sujet de thèse est née chez nous d'une interrogation sur le sens du sacré et sur les causes de l'absence de sa diaphanéité dans la ville nord-américaine.

Le phénomène de l'homogénéité de l'espace architectural moderne, qui marque sa prégnance plus en Amérique du Nord qu'ailleurs, était pour nous un facteur de formulation de nos premières approches sur la question de la signification architecturale. Mais cet adjectif, «homogène», revient souvent pour qualifier l'espace moderne sans qu'il soit nécessairement impulsé par un désir de résoudre un problème (Maldonado, 1972 et 1983).

La question de la signification de l'architecture occupe, évidemment, une position centrale dans les débats sur la post-modernité, une période dans laquelle la critique induit une volonté de réflexion sur la situation théorique de l'architecture. À l'intérieur de la discipline architecturale, une large diffusion de constats et de considérations sur la crise de la signification caractérise les années 70 et 80 (M. Tafuri, 1968; Th. Maldonado, 1972 et 1983; P. Portoghesi, (1981), elle coïncide avec une interrogation posée sur la crise générale du langage (Lyotard, 1979).

Les connaissances élaborées chez Norberg-Schulz sur la question de la signification architecturale nous semblaient porteuses de promesses. Elles ne s'astreignent pas à un souci de récupération de faits, mais se basent plutôt sur une réflexion se revendiquant des sources les plus variées, philosophiques, mythiques et psychologiques, parmi d'autres, pour authentifier la légitimité de la question et rendre disponible un programme d'action qui n'a pas cessé de s'étoffer et de se laisser porter par l'objectif d'élaborer une durabilité, aux sens strict et figuré.

À ce titre, les interrogations de Norberg-Schulz sur la crise de l'espace architectural moderne fournissent une vision historique sur la notion de durabilité, affectée par la représentation phénoménologique de Martin Heidegger sur la signification de l'œuvre d'art comme phénomène traité à la lumière des problèmes d'existence.

Une revue de littérature concise montre, dans la plupart des cas, un grand intérêt à son concept de *genius Loci* (l'esprit du lieu). Hilde Heynen (2003)¹ s'intéresse à ce concept, et y voit une forme d'action qui contient toutes les potentialités nécessaires pour rendre actuelles des valeurs symboliques, temporelles et cosmiques, et pour reconstituer le problème de la relation de l'homme avec l'environnement naturel. L'auteur prend en considération les phénomènes de changement, rythmique de la lumière, et cyclique du couvert végétal, présents dans le concept de *genius loci* (Norberg-Schulz, 1980), et ce à partir de leur capacité de faire contre-poids à la stabilité « physique » de la forme bâtie. L'auteur s'intéresse ainsi non seulement à la valorisation du paysage naturel, comprise dans le *genius loci*, mais aussi à la possibilité de traduire ces phénomènes en éléments architecturaux dynamiques. Considérant que la méthodologie proposée par Norberg-Schulz consiste à déterminer trois critères pouvant être appliqués à la critique de l'espace bâti : image, espace et caractère, l'auteur préconise le développement, à partir de ces critères, d'un regard nouveau sur le problème de l'environnement. De Felipe Hernandez et al (2005)² font une lecture différente du *genius loci*. Pour eux, ces regards multiples que Norberg-Schulz (1979) jette sur des villes aux caractères culturel et temporel si disparates, comme Rome, Prague, Khartoum, etc., connotent une visée précise : le caractère a-temporal de ces villes est le résultat d'un brassage culturel qui s'est produit au cours de différentes époques. À partir de ce postulat, ils vont développer une lecture des Caraïbes et expliquer les mutations dans les caractéristiques de leur environnement considérant leurs liens culturels avec les Antilles.

De Arie Graafland et al (2006)³ voient dans le *genius loci* un rapprochement entre l'urbanisme et l'architecture du paysage. Selon eux, dans une perspective écologiste, l'architecture du paysage peut se constituer, comme une stratégie urbaine. L'interaction entre ces deux champs permet, selon les auteurs, de travailler sur la stabilité des

¹ Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity: A Critique*, *Journal of Urban Design*, no. 8, fév, 2003, pp. 67-81.

² Hernandez, De Felipe, *Transculturation Cities, Spaces and Architectures in Latin America*, 2005.

³ Graafland, De Arie, Leslie Jaye Kavanough, George Baird, *Crossoverarchitecture, Urbanism, Technology*, 2006.

structures urbaines existantes. Pour De Warwick Fox (2000),⁴ le *Genius loci* est le caractère spécifique ou « typique » de chaque établissement humain. L'auteur fait un rapprochement entre deux concepts chez Norberg-Schulz (1984, 1993) : le *Genius loci* et l'anthropomorphisme pour pouvoir défendre l'identité particulière des lieux :

« The problem of anthropomorphising is that it short-circuits the moral argument that it may be possible to respect places. It tends in the direction of saying that places are like people, and since people have moral standing, places should also have moral standing. »⁵

Nous constatons à travers notre revue de littérature l'absence d'une recherche spécifiée par l'intérêt pour la signification de la forme ou de l'espace architectural comme tel, d'où l'immédiateté de la nature de notre contribution dans la formation d'une synthèse des connaissances centrées sur la compréhension du langage du bâtiment que Norberg-Schulz élabore. Nous pensons bien qu'à partir de notre focalisation sur cette forme de compréhension, il serait possible de revisiter toutes les voies que Norberg-Schulz pave pour poser à neuf la question de la relation de l'homme avec l'environnement, et de reformuler les préoccupations environnementales.

De la question générale que nous formulons ainsi : « Comment la théorie de Norberg-Schulz aborde la question de la signification architecturale ? », nous faisons découler un questionnement sur la place du problème de la perception comme paramètre qui aide à déterminer la signification et le rôle et la vocation de l'œuvre architecturale. Sachant que les écrits de Norberg-Schulz s'étalent sur une période de trente ans, nous posons une deuxième question qui se formule ainsi : est-ce qu'il y a une évolution dans la manière avec laquelle l'historien bâtit sa réflexion sur la signification ? Si oui, quelle est la nature des changements ?

L'intérêt porté par Norberg-Schulz à la signification architecturale émane d'une volonté d'introduire une nouvelle théorie, pouvant rendre nécessaire, voire urgente, l'interaction interdisciplinaire. Cependant, Norberg-Schulz se pose comme un historien de l'architecture; les problématiques qu'il induit pour la recherche historique constituent

⁴ Fox, De Warwick, *Ethics and the built Environment*, 2000.

⁵ *Idem*.

donc un enjeu très important. Cet aspect nous invite à considérer la question suivante : Comment s'articule chez lui le rapport entre la démarche du théoricien et celle de l'historien ? Et est-ce que ses démarches sont constantes dans leurs enjeux tant par rapport à la théorie qu'à l'étude de l'histoire ?

La théorie architecturale, quant à elle, n'est pas une unité constitutive des deux problèmes selon lesquels la recherche est scindée, le problème de la perception et celui de la conception. Par perception, c'est l'expérience du spectateur dans son contact avec une forme architecturale qui est prise en compte, examinée et étudiée pour permettre de déterminer les balises de la signification. Quant à la recherche sur le problème de la conception, elle consiste en une analyse multidimensionnelle, qui tient compte, des aspects pratiques et fonctionnels, des pertinences techniques et économiques et symboliques.

Si, l'épistémologie interne à la discipline s'intéresse en premier lieu aux définitions de l'architecture⁶, il existe un consensus autour de la disparité entre ces deux problèmes fondamentaux.⁷ À l'intérieur d'une critique du problème de la perception s'intercalent les recherches philosophiques, celles qui appartiennent à la théorie de l'art ou à la psychologie empirique, alors que dans le problème de la conception, où il est question d'élaborer le Projet, ce qui incite à la critique est un ensemble d'éléments, sociaux, fonctionnels, pratiques et techniques. Ainsi, Dominique Raynaud, maître de conférence et architecte de formation, fait remarquer en discutant de l'approche du théoricien du Projet Philippe Boudon : « *Ayant plus cherché un appui dans la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, Boudon doit finalement renoncer à cette filiation, dans la mesure où son questionnement n'a pas pour objet la perception de l'édifice mais sa conception* ».⁸

⁶ Raynaud, Dominique *Architectures comparées, Essai sur la dynamique des formes*, éditions Parenthèse, 1998, p.15. Raynaud est maître de conférences à l'Université Pierre-Mendès-France (Grenoble), et chercheur associé au LAREA (Laboratoire d'Architecturologie et de recherches épistémologiques sur l'architecture, CNRS, Paris).

⁷ *Idem*, p. 8; voir aussi à ce sujet, Boudon, Philippe, « Conception et projet », dans *L'architecture et le philosophe*, sous la direction d'Antonia Soulez, Editions Maraca, Bruxelles, 1993, p. 47.

⁸ *Idem*, p. 7-8 ; renvoie à Boudon, Ph, *Architecture et architecturologie*, iv, Paris, rapport de recherche DGRST-CEMPA, 1985, multig.

Notre lecture des écrits de Norberg-Schulz a induit la nécessité de mettre en évidence la scission de son œuvre. Il y a un mouvement d'évolution qui a probablement rapport avec la critique acerbe de l'historien de l'architecture Manfredo Tafuri, dont les points de vue orientent largement notre analyse. Considérant la disparité entre les deux objets de recherche que nous venons de souligner, la perception et la conception, il est selon nous nécessaire d'insister sur le statut épistémologique distinct du premier ouvrage écrit par Norberg-Schulz, *Intention in Architecture* (1963)⁹, dont l'édition de langue française est intitulée *Système logique de l'architecture* (1971) (ci-après SLA), et de là avancer une hypothèse sur sa manière de travailler la dichotomie perception-conception que son approche d'inspiration systémique illustrera les moyens et les résultats. Norberg-Schulz continue de travailler cette dichotomie, après SLA, mais pour se situer à l'opposé des sciences de la conception. Cette inflexion dans sa démarche et ses objectifs, qui implique un changement paradigmatique, est conditionnée de fond en comble par une nouvelle question qu'il pose, suivant Heidegger, sur la situation de l'être-au-monde pour déterminer à partir de là comment aborder la signification architecturale.

L'objet de notre recherche est donc bien précis. Il porte sur la question de la signification architecturale. Cependant, cette question n'est jamais indépendante des interactions interdisciplinaires que crée Norberg-Schulz dans SLA et la période suivante. Il ne s'agit donc pas d'une étude historiographique de son œuvre, bien que nous soyons dans l'obligation de consacrer la première partie de notre travail à l'étude de SLA.

Une étude historiographique de son œuvre impliquerait la nécessité de relever les variantes d'une édition à l'autre, selon les pays et la langue de traduction. Mais ce n'est pas le propos de notre recherche. Comme nous venons de le souligner ci-haut, notre recherche est précisément déterminée par une étude historiographique « du concept de signification » chez lui, c'est ce qui nous a amené à répartir son œuvre sur deux périodes, celle de SLA, et celle des ouvrages qui lui succèdent.

⁹ Norberg-Schulz, Ch., *Intention in Architecture*, édition, Grøndahl & Søn, Oslo, 1963.

Nous avons aussi choisi de travailler avec les éditions de langue française pour plus de commodité.

Notre travail comporte cinq chapitres. Une première partie sera consacrée à SLA et nous y ferons ressortir les principales influences théoriques exercées sur l'élaboration du concept de langage.

Nous mettrons ainsi l'accent dans le premier chapitre sur les principaux enjeux théoriques de SLA et nous ferons ressortir les thématiques qui animent l'étude de la signification architecturale. Nous révélerons en premier temps ce que Norberg-Schulz entend par théorie et comment il justifie le besoin d'une recherche interdisciplinaire sur la question de la signification du langage architectural. Nous mettrons l'accent sur les principaux volets de sa théorie, telle qu'elle s'est développée dans SLA : 1) L'architecture comme moyen de communication ; 2) La fonctionnalité de l'architecture ; 3) L'idée d'une théorie comme un méta-système; 4) Langage et schématisation.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous approfondirons les interactions entre le type des théories proposées par Norberg-Schulz et la question qui concerne l'épistémologie interne de la discipline, à savoir celle des rapports entre théorie et pratique architecturale. Ensuite, nous montrerons comment Norberg-Schulz perçoit une voie de recherche sur la signification architecturale à partir de son adoption du concept de signe sémiotique pour théoriser son idée selon laquelle l'architecture a une fonction communicative, et de là, un rôle pour assurer la cohésion sociale. Nous tiendrons compte dans ce chapitre, comme d'ailleurs dans le précédent, de la critique de Tafuri qui aspire à affronter la théorisation du langage architectural, et notamment la théorie linguistique, avec son concept de signe. Un aspect important sur lequel nous travaillerons concerne la manière dont Norberg-Schulz fait le lien entre sa démarche comme théoricien et celle comme historien de l'architecture. Ensuite, nous mettrons l'accent sur la relation dichotomique entre le signe sémiotique et l'image architecturale.

Dans la section consacrée à l'étude de la fonctionnalité de l'architecture, nous décèlerons les rapports entre les deux énoncés : communication et fonctionnalité, pour en dégager

l'intérêt de Norberg-Schulz pour la question de l'organisation visuelle de l'environnement que l'architecture est capable d'assurer. En dernier, nous montrerons les conséquences de son optimisation du modèle d'analyse sémiotique lorsqu'il le prend comme base pour établir une méthode de recherche typologique.

Dans le troisième chapitre de cette partie, consacré à l'examen des méthodes employées pour mettre la schématisation de l'architecture en rapport avec le problème de la perception, comme une expérience qui explique la nature du contact avec une forme architecturale. Il y a là la question des fondements de la perception qui entre en jeu. Parmi ces fondements, il y a l'expérience dans un environnement social, dont s'occupe la pragmatique qui est elle-même à mi-chemin entre la sémiotique et les théories behavioristes, avec notamment sa manipulation de la condition cognitive. Nous adopterons une approche critique qui prend part de la théorie de Rudolf Arnheim, qui propose des matériaux d'analyse de la perception permettant d'explorer la dimension de l'image. Au sein de ce chapitre, nous tenterons de résoudre un dilemme : le rapport de subordination du problème de la perception à celui de la conception du projet, avec les implications que cet aspect suggère chez Norberg-Schulz.

Dans une introduction de la seconde partie, nous montrerons les changements paradigmatiques chez Norberg-Schulz. Nous mettrons le point sur le concept d'image, qui vient compromettre l'équilibre créé dans SLA entre la signification d'un projet de conception architecturale et l'élément social et sur le dynamisme de son interaction avec une analyse des formes de spatialité existentielle. C'est cette leçon de philosophie existentielle, concordant avec les vues de Norberg-Schulz sur le caractère pluraliste de la société moderne, qui retient la nécessité d'introduire, suivant Heidegger, le concept d'être-au-monde. Nous exposerons dans cette introduction le concept général d'être, pour relever d'emblée l'obstacle qu'il crée à l'analyse du langage architectural sous l'angle des sciences sociales. De l'identification du concept d'être, nous passerons à l'examen préliminaire de l'équilibre que crée Norberg-Schulz à partir de son livre *Existence, Space and Architecture* (ci-après ESA, 1971) entre la question de l'Être et le paradigme de l'organicité de l'architecture. Constatant qu'ESA met sur pied les éléments

fondamentaux de la réflexion sur la signification architecturale, nous avons jugé nécessaire d'y consacrer une attention particulière à l'intérieur de cette introduction, afin de montrer que c'est là que se trouve le noyau du changement paradigmatique chez Norberg-Schulz.

Dans le premier chapitre de la seconde partie, nous viserons à montrer comment se traduit chez Norberg-Schulz la déstabilisation de l'idée d'un fondement social de la signification architecturale. Nous accorderons une place importante à la mobilisation générale qu'il opère de l'intérêt aux images liées à la nature, et montrerons comment le paradigme de Nature prend place dans l'arc du débat moderne-postmoderne. Nous mettons ainsi en lumière sa valorisation de la relation de l'architecture avec la nature et nous montrerons comment il en tire parti pour affronter les énoncés théorico-systémiques sur le langage architectural. Une des préoccupations majeures qui définissent notre démarche dans ce chapitre concerne l'éclairage de ses multiples parcours qui lui permettent de faire face au langage de la théorie, qui nous exige de révéler les restrictions qu'il opère à la reproductibilité de la forme architecturale.

Cependant, notre approche critique est basée sur un corpus de travaux herméneutiques, qui aide à comprendre le rapport que Norberg-Schulz crée entre la pensée architecturale et l'herméneutique dans son attrait à l'activité de l'image. En reconnaissant les fonds de cette approche, Norberg-Schulz met, en fait, sur pied un cadre d'une certaine complexité, voué à affronter les méthodes que la sémiotique fonde et met à la disposition de la discipline architecturale pour résoudre le problème de la signification. Nous nous donnerons la tâche de dégager de l'ombre les composantes de ce cadre et de les systématiser. Il y a un niveau général d'étude que nous centrons sur son analyse figurative du langage architectural. Il y a à l'intérieur de ce niveau des données sur la définition du signe herméneutique, qui contraste avec le signe sémiotique, que nous nous attribuons la tâche de les mettre en lumière, notamment en fonction du concept d'être et de la préoccupation chez Norberg-Schulz concernant la question de l'être d bâtiment.

Dans notre dernier chapitre, nous approfondirons les données de l'approche herméneutique sur lesquelles travaille Norberg-Schulz. Nous aborderons la question du temps qu'il hérite de Heidegger, et nous montrerons comment il parvient à former les bases d'une architecture mobilisée par l'image du «mouvement». Le temps herméneutique est une question de méthode, non seulement pour former la base d'un langage esthétique, mais aussi pour inciter l'architecture, à partir des problèmes d'existence, à garder l'œil sur son histoire. À partir d'un corpus des travaux herméneutiques, nous dégagerons du paradigme de l'organicité de l'architecture que Norberg-Schulz travaille, les balises fondamentales de sa volonté de retourner à des éléments d'analyse pré-théoriques. À cet égard, comme pour ce qui concerne l'organicité, à partir de la thématique de la lumière, nous montrerons les obstacles que Norberg-Schulz crée au langage de la théorie, nous exposerons la manière avec laquelle il nourrit la dichotomie moderne-postmoderne.

**Partie I : Langages, modèles et
formes de représentation dans
*Système logique de l'architecture***

**Chapitre I : Introduction aux
principaux enjeux théoriques de
*Système logique de l'architecture***

I. Aperçu sur le contexte de la naissance du Système logique de l'architecture

Le titre de cet ouvrage dit déjà clairement que Norberg-Schulz considère que la pensée architecturale a pour référence la rencontre de formes de logique et de rationalité et qu'il situe cette rencontre dans le cadre de la pensée systémique, il suggère : Le système est la norme, toujours logique, de l'architecture. Édité dix ans environ après l'édition originale intitulée *Intentions in Architecture* (1963), on est en droit de se demander pourquoi l'édition de langue française se voit attribuer ce titre, alors que les termes système et logique n'étaient pas suggérés initialement pour l'édition de langue anglaise.

Au plan du contenu, notre lecture n'a pas relevé de différences entre les deux éditions. La seule variante qui distingue SLA est l'abondance des photographies, en tant qu'instrument critique visuel, ayant une grande valeur de conviction; ce qui y est principalement perceptible, est qu'il y a une surutilisation de la référence à des solutions et des formes historiques. Le problème qui se présente alors avec cet ouvrage est sa disposition au niveau du contenu à une critique qui se situe, principalement, dans l'arc de l'approche systémique, que nous aurons l'occasion de révéler ses composantes, alors qu'au niveau de l'instrument visuel, il y a une utilisation, très abondante, de l'œuvre historique, ce qui laisse entendre qu'il s'agit d'une recherche historique. Norberg-Schulz diffuse donc au fond des problématiques systémiques et il les généralise comme paramètres pour une lecture de la signification de la forme historique.

L'ambiguïté caractéristique du statut de la méthode appliquée dans SLA peut être ainsi attribuée essentiellement à la superposition des objectifs, systémiques de l'instrument critique textuel et de l'intérêt exhibé à tenir pour objet de recherche la forme historique que justifie le recours à l'instrument visuel.

La parution des deux ouvrages, ESA (1971) et BA (édité en langue italienne en 1971), qui suggèrent avec force une lecture phénoménologique du concept de signification architecturale peut constituer un élément de réponse à la question par rapport au choix du

titre de l'édition de langue française de SLA, qui spécifie clairement sur la valeur qu'il de l'approche systémique.

Pour des raisons de commodité, nous avons choisi de travailler avec l'édition de langue française.

II. Objectifs de SLA

i. Le problème de la théorie

SLA se veut d'abord une mise en ordre, au sein de la multiplicité des choix esthétiques et des solutions architecturales que les architectes de la modernité de l'après-guerre proposent. Les opinions et les postulats formulés autour desquels se rangeaient les architectes de la seconde modernité posent ainsi aux yeux de Norberg-Schulz un problème : ils ne reflètent pas, voire même ils empêchent, une coordination unitaire tant au niveau de l'espace théorique de l'architecture qu'au niveau des pratiques. L'hétérogénéité de l'architecture lui paraissait comme une vérité nouvelle, très distante vis-à-vis du caractère homogène de la modernité des années vingt. Norberg-Schulz écrit :

« Après 1945, la situation est devenue plus confuse. Le mouvement moderne ne possédait plus un caractère homogène des années vingt. Ses problèmes non résolus ont suscité une insatisfaction suivie d'une certaine réaction au cours des années immédiatement postérieures à la Seconde Guerre mondiale. Mais la réaction n'aboutit nulle part. »¹⁰

Par évocation, Norberg-Schulz fait ressortir la faiblesse et les incertitudes des problèmes formulés dans ces foulées de réflexion par rapport à la tâche de l'architecture :

« Quant aux architectes, ils ont des avis discordants sur des questions tellement fondamentales que leur discussion doit être interprétée comme l'expression d'une incertitude tâtonnante. Ce désaccord ne touche pas seulement les problèmes considérés comme esthétiques, mais encore les questions fondamentales qui s'attachent à la manière dont l'homme devrait vivre et travailler dans les bâtiments et les villes. »¹¹

¹⁰ Norberg-Schulz, Ch., SLA, 1974, p. 319.

¹¹ *Idem*, p. 11

Le mécontentement que Norberg-Schulz exprime vis-à-vis des bifurcations dans les terminologies que les architectes utilisent pour décrire des problèmes architecturaux : « *Notre discussion confuse sur les sujets architecturaux donne l'exemple de l'usage imprécis du langage et de formules vides de sens. Cette terminologie vague s'ajoute au désordre et rend difficile la discussion parmi les architectes eux-mêmes* »¹², tout comme ce présumé besoin, qu'il a exprimé d'une théorie scientifique, : « *Une théorie scientifique de l'architecture est, plus que jamais, instamment requise* »¹³, visent à supprimer le pluralisme architectural et le débat d'idées de la période de l'après-guerre pour leur substituer une opinion intransigeante, et de là enfermer la théorie architecturale dans un monolithisme. Nous ressentons sa polémique dès les premières pages de SLA qui exprime aussitôt une volonté de résistance aux orientations esthétiques et aux programmes du courant organique, mis à jour et travaillé par Alvar Aalto et Frank Lloyd Wright, et aux préoccupations constructives et techniques de Mies Van der Rohe.¹⁴ Il assimile ainsi la multiplicité des courants architecturaux à une situation théorique figée dont il est exclu le désir de progresser vers des connaissances externes à la discipline architecturale.

Ainsi, pour lui, l'expression architecturale ne doit pas être déterminée par des critères de choix arbitraires. Protagoniste de la théorie, le langage qu'il prône proliférer doit en porter la marque; l'architecture doit être réunie conceptuellement. Il écrit : « *Il nous faut donc développer un schéma conceptuel qui permet de répondre à la question suivante : Que signifie la forme architecturale?* »¹⁵

Le développement de SLA fait aussi sentir l'urgence d'un changement dans la relation entre les différents domaines des activités spécifiques à l'architecture, la recherche, l'enseignement et la pratique, suivant une primauté accordée d'emblée au discours théorique. La réunion de l'architecte, du critique et de l'enseignant n'est donc revendiquée et mise en place que pour empêcher les distorsions pouvant paraître entre

¹² *Idem*, p. 20.

¹³ *Idem*, p. 9.

¹⁴ *Idem*, p. 319.

¹⁵ *Idem*, p. 24.

les expériences individuelles au niveau de la pratique et le langage de la théorie. Norberg-Schulz révèle cet aspect central de son SLA :

« La théorie apporte aussi la base nécessaire à la recherche architecturale en signalant les problèmes et en ordonnant les résultats. La recherche privée de fondement théorique n'est qu'une activité aveugle menant tout au plus à une connaissance fragmentaire. La théorie indique enfin ce que devrait apprendre le soi-disant architecte, de même qu'elle organise les matières spéciales enseignées par les écoles d'architecture de manière à constituer un ensemble utile à la fois à l'étudiant et au professeur. »¹⁶

Par ailleurs, avec son SLA, Norberg-Schulz marque le début d'un cheminement qui symbolise la cassure de l'autonomie de la discipline et l'engagement dans une culture de recherche interdisciplinaire. Au sein de cette démarche, le concept de langage architectural devrait traduire un équilibre entre le discours théorique de l'architecture sur elle-même et le discours naissant dans la grande famille des sciences humaines sur le problème du langage. Il écrit :

« Il s'agit d'étudier les relations entre les structures correspondantes mais appartenant à des domaines différents. Nous devrions d'abord « traduire » en architecture une situation pratique, psychologique et socioculturelle et, subséquemment traduire l'architecture en termes descriptifs. »¹⁷

Nous pouvons distinguer dans cette orientation, qui vise à attribuer au concept architectural une valeur transdisciplinaire, des éléments de réponse à une demande pressante d'interdisciplinarité, en rapport avec le développement du *design urbain*, qui propose, sous l'égide de l'école de Harvard dès la fin des années cinquante, de réunir, dans sa forme la plus immédiate, les méthodologies de l'architecture, de l'architecture du paysage et de la planification dans un mouvement de composition avec des problèmes relevant du domaine de l'urbanisme. Richard Marshall écrit au sujet de cette spécificité du design urbain :

« By the Third Urban Design Conference in April 1959, the terms of Urban Design seem to have been sufficiently developed so that the first case study of projects was attempted. [...] The "common ground" on which architecture, landscape architecture, and planning would come together to deal with the

¹⁶ *Idem*, p. 305.

¹⁷ *Idem*, p. 24.

problem of urbanism quickly gives way to a narrow architectural conception of Urban Design's role in the world. »¹⁸

Tel que l'a bien exprimé, aussi, Alex Krieger, l'orientation des interventions du CIAM, précisément dans la conférence de 1956, organisée par José Louis Sert, portait sur la complémentarité entre le changement dans les méthodes d'urbanisme devant ouvrir largement sur l'interdisciplinarité et la prétention qui caractérise le *Design urbain* de fournir le modèle autour duquel sont invités à se ranger les architectes du mouvement moderne :

« The 1956 conference was organized by José Louis Sert as a way of advocating greater professional and pedagogic attention to cities and a continued shift of discourse about modern design and planning from Europe and the near-exhausted CIAM to America and Harvard. [...] Nonetheless, and for all of the naïveté expressed during that conference about gaining control over the process of urbanization, reading the summery of the proceeding (partially reproduced here) remains poignant. One sees a determination to engage urban conditions, to affirm the interdisciplinary collaboration needed to do so, and to imagine a disciplinary vehicle with which to effectively proceeded. Harvard's Urban Design programs, precursor and model for most of the determination. »¹⁹

Sur cette relation entre la demande pressante d'interdisciplinarité et l'émergence du *Design urbain*, notre analyse de SLA vont se greffer les contributions du réalisme de Norberg-Schulz. Si l'architecture se trouve ainsi obligée, avec lui, d'avancer sur les voies de l'interdisciplinarité, il faudrait qu'elle subisse quelques remaniements internes et montrer une disponibilité rigoureuse et contrôlée de la dimension de l'ouverture théorique imposée de façon préalable.

II. Considérations théorico-systémiques pour l'étude du langage architectural

ii.i. Le fondement social du langage architectural

Norberg-Schulz veut précisément spécifier sur la tâche de la construction : « *La théorie de l'architecture devrait rendre compte des dimensions caractéristiques des*

¹⁸ Marshall, Richard, « *The Elusiveness of Urban Design* », in *Harvard Design Magazine*, spring/Summer 2006, pp.28-30.

¹⁹ Krieger, Alex, « *Toward an Urbanistic Frame of Mind* » letter d'auditeur, *Harvard Design Magazine*, spring/Summer 2006, p.3.

tâches de la construction »²⁰, énonçant son projet de faire de la signification architecturale un problème épistémologique. En cela, il ne parle pas d'une théorie qui a pour préoccupation le problème de la réception d'une œuvre architecturale par un spectateur, bien que l'intérêt y soit de toute façon, mais d'une théorie se prêtant à valider des valeurs pratiques et symboliques en rapport avec un milieu social : « *Les tâches de la construction qui sont liées à des concrétisations aussi fondamentales sont d'une importance socioculturelle décisive et réclament une réalisation formelle riche et articulée* ».²¹ Pour Norberg-Schulz, quand on a compris les formes de symbolisations sociales, l'architecture peut donc s'intéresser à la question de la signification architecturale : « *L'art symbolise des objets culturels. Si l'architecture est un art, elle doit répondre à ce critère.* »²² De là, la nécessité qu'il voyait de tracer dans la foulée des disciplines œuvrant sur le développement de l'interaction entre le langage et le champ social, un mode de compréhension du problème du langage architectural et met en place un réseau conceptuel d'une extrême complexité.

ii.ii. L'architecture comme moyen de communication

Parti d'une idée globale qui aborde la communication en un sens aigu du développement de la cohésion sociale : « *La communication rend possible la véritable vie en société, la communication signifie organisation. La communication a favorisé le développement de l'entité sociale du village à la ville ou à la cité [...]* »²³, Norberg-Schulz systématise l'analogie entre le langage architectural et la langue parlée : « *La communication non verbale est tout aussi dépendante d'un système de symboles structurés que la communication verbale [...]. C'est pourquoi Cherry considère la forme comme le principal dénominateur commun de l'art et de la science* ».²⁴

²⁰ Norberg-Schulz, 1974, p. 107.

²¹ *Idem*, p. 285.

²² *Idem*, p. 164.

²³ *Idem*, p. 99, note no. 37.

²⁴ *Idem*, p. 74; (*) renvoie à Cherry, C., *On Human Communication*; New York, Londres, 1957, p. 56 et p. 248; p. 71.

Le problème du langage architectural perçu ainsi, comme un vecteur des messages émis par la société, porte les caractéristiques du signe dit sémiotique, c.à.d un signe qui informe sur le modèle social de symbolisation. Par le choix de l'approche sémiotique, qui incite à instaurer cette forme de langage architectural, Norberg-Schulz ouvre sur l'interdisciplinarité. Il décrit ce qu'il hérite de Charles Morris de l'École anglosaxonne de Peirce :

« La sémiotique rassemble les efforts de la science dans une formule simple et Morris conclut : “De fait, il me semble pas extravagant de croire que le concept du signe peut se révéler aussi fondamental pour les sciences humaines que celui de l'atome l'a été pour les sciences physiques ou celui de la cellule pour les sciences biologiques” (*).»²⁵

Cohérent sur le plan de la démarche, Norberg-Schulz forme aussi par-là la base de son métalangage. Il révèle le critère pour l'étude du langage architectural :

« Le terme “sémantique” désigne la relation entre un signe et ce qu'il représente, quand nous employons ce terme par rapport à l'architecture, c'est pour affirmer que les dimensions de la tâche de la construction, la forme et la technique sont liées entre elles. »²⁶

Pour confirmer l'adhérence de sa théorie à l'approche sémiotique : « *Comme point de départ, nous devons considérer l'œuvre d'art comme un symbole concrétisant qui doit être décrit par un examen sémiotique complet des objets qui construisent son système des pôles* »²⁷, et pouvoir prôner la nécessité de se reporter manifestement au problème du signe sémiotique pour traiter de la signification architecturale, Norberg-Schulz soutient que « *la sémiotique ne repose pas sur une théorie de la signification, c'est plutôt le terme “signification” qui se définit en termes sémiotiques* ». ²⁸ C'est à cette affirmation qui exprime l'exigence de voir dans la signification d'une œuvre architecturale une expression immédiate des pratiques symboliques et physiques du milieu social, qu'il faudrait se reporter pour comprendre la définition que Norberg-Schulz donne à la fonctionnalité de l'architecture.

²⁵ *Idem*, p. 72; (*) renvoie à Morris, C., *Foundation of the Theory of Science*, Chicago, 1938, p. 42.

²⁶ *Idem*, p. 276.

²⁷ *Idem*, p. 47.

²⁸ *Idem*, p. 99, note no. 32; renvoie à Morris, C., « *Esthetics and the Theory of Signs* » dans *Journal of Unified Science*, vol. 8, 1939, p.44.

ii.iii. Fonctionnalité et communication

Pour révéler l'abstraction de la signification architecturale du contexte culturel, Norberg-Schulz se réapproprie du problème de la fonctionnalité : « *Si l'étude de la fonctionnalité a échoué, c'est parce qu'elle a négligé les relations sémantiques* ». ²⁹ C'est pourquoi le slogan de « la forme suit la fonction », lancé par Louis Sullivan, lui paraissait comme une dénégation de l'engagement de l'architecture dans une démarche qui permet l'affermissement de l'identité sémantique de ses instruments de langage :

« Les concepts sémantiques, capables de saisir le rapport entre la tâche et les moyens, n'existent guère. On se contente généralement de discuter le slogan « la forme suit la fonction ». La question de savoir comment une forme architecturale peut servir un objectif particulier n'est pas résolue par cette formule qui souligne seulement l'existence d'un rapport général entre les deux aspects. » ³⁰

Selon le sémioticien Umberto Eco ³¹, définir la fonctionnalité de l'architecture comme «un système de communication» ³², constitue un des défis que la sémiotique s'est fixés. L'hypothèse d'une architecture comme moyen de communication répond, selon lui, à la première des questions que la sémiotique s'est posée, à savoir si elle peut envisager l'architecture comme champ clé pour l'étude du phénomène culturel, et si, par conséquent, il est possible d'interpréter la fonction comme ayant un rapport quelconque avec la communication.

Eco envisage ainsi la théorie de Norberg-Schulz, se référant à *Intention in architecture*, comme étant indicative du rôle croissant que la sémiotique a joué dans le champ de la théorisation du langage architectural, justement à travers sa capacité de renouveler et de réinterpréter la fonctionnalité de l'architecture. ³³ Il en témoigne dans la toute première

²⁹ *Idem*, note no 95, p. 143.

³⁰ *Idem*, p.108, renvoi à Sullivan dans note no. 16. Il s'interroge, si Mies van der Rohe, voulant dépasser cette formule forme égale fonction, croyant ainsi introduire une nouvelle approche plus fructueuse, n'est-il pas resté lui-même victime d'une coupure systématique avec l'aspect *sémantique*, *Idem*, p. 136.

³¹ Eco, U., *Architecture and Communication, (1.1) Semiotic and Architecture*, in *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*, in, *Signs, Symbols, and Architecture*, 1980, p. 12.

³² *Idem*, p. 12.

³³ *Idem*, p. 12, note no. 1, renvoi à Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 1963.

partie de son texte intitulé *Architecture and Communication, (1.1) Semiotic and Architecture*.³⁴

III. Approfondissement de l'idée d'une théorie comme un méta-système

Le chemin spécifique que Norberg-Schulz forge pour accéder à la notion même de théorie ouvre amplement les paramètres de sa définition : « *Notre théorie est un "méta-système", c'est-à-dire un langage permettant de parler du "langage architectural".* »³⁵ Ce modèle de théorie très spécifique, qui procède d'une relation étroitement établie avec le système reflétant ainsi une préoccupation méthodique d'ouvrir à une métathéorie, borne l'immédiateté de la notion de structure en architecture, comme aspect ayant un rapport avec la construction. La structure acquiert une valeur hypothétique proposée par le système. Norberg-Schulz écrit : « *La forme en tant que structure. Ce point de vue appartient encore à l'avenir.* »³⁶

À l'intérieur de sa préoccupation méthodologique d'ouvrir à une métathéorie, il y a chez Norberg-Schulz, tel que Boudon le souligne bien, le problème de l'absence d'un sens précis attribué à la notion de système, entraînant, toujours selon lui, l'introduction d'un certain nombre de termes clés, tels que, ordre, structure et forme, dénués d'un sens clair. Boudon écrit :

« La précision requise par une logique et que Norberg-Schulz assigne à juste titre à une théorie de l'architecture n'est pas toujours atteinte (même quand des synonymes ne sont pas clairement énoncés par l'auteur lui-même : "les mots" "ordre", "structure" et "forme" sont utilisés comme synonymes). Si une certaine souplesse est sans doute nécessaire au travail des mots, il est cependant regrettable que ce soit le terme même de "système" qui ne bénéficie pas d'un sens précis. D'autant que l'auteur vise encore une "théorie scientifique de l'architecture". »³⁷

³⁴ *Idem*, p. 12, note no. 1, p. 61; renvoie à *Intention in Architecture* (1963), chapitre. 5. Voir aussi Eco, pp. 66 et 72.

³⁵ Norberg-Schulz, Ch. SLA, 1974, p. 304, note 35.

³⁶ *Idem*, p. 130.

³⁷ Boudon, Philippe, *Introduction à l'Architectorologie*, Série Sciences de la conception, Dunod Paris, 1992, 78.

En fait, il y a chez Norberg-Schulz une relation d'égalité, abstraite de leur relation au système, établie entre les termes, mots, ordre, structure et forme³⁸ que l'on pourrait confirmer lorsque nous observons chez Jean Piaget à qui Norberg-Schulz emprunte aussi le fondement de sa théorie. D'un point de vue structural, Piaget argue qu'un objet, une idée quelconque ou une logique symbolique, peuvent réaliser une structure, ceci toujours en vue d'une démarche ascendante vers la constitution d'un système.³⁹

À l'aide de Piaget, Norberg-Schulz semble avoir souhaité rendre utile l'idée d'un «système architectural», pour que ses significations soient prises en tant que «totalités». Il écrit : «*Nous appelons "système architectural" une forme d'organisation typique de la totalité architecturale*»⁴⁰, et le confirme de nouveau : «*Un système architectural doit être considéré comme une collection ordonnée de totalités architecturales. On peut classer les totalités et décrire les classes d'après les dimensions de la tâche et des moyens.*»⁴¹ L'esprit qui préside à cette affirmation est le même qui anime la recherche épistémologique chez Piaget, il ne s'agit pas de simple analogie de style ou de notion, mais bien d'une volonté d'autoriser à percevoir, voire à confirmer, le changement constant de la signification architecturale. Ainsi, on pourra invoquer le particularisme des conditions sous lesquelles Piaget travaille la notion de totalité : «*Dans un point de vue élargi, l'élément structurant constitue une structure en vertu d'un système de relation puisqu'il comporte les trois caractères de totalité, de transformation et d'autoréglage.*»⁴² Si Piaget introduit et consolide le concept structural de totalité, c'est qu'il considère que toutes les formes concernant la société, si variées soient-elles, conduisent à des structures; les phénomènes sociaux s'imposent d'emblée, selon lui, en tant que totalités structurées.⁴³

i. Recherche historique à la lumière d'une théorie comme un méta-système

³⁸ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 98, note no. 3.

³⁹ Piaget, *Le structuralisme 1968, op. cit*, p. 26.

⁴⁰ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 133.

⁴¹ *Idem*, p. 299

⁴² Piaget, *Le structuralisme, op. cit* p. 6 et 7.

⁴³ *Idem*, p. 27 et suiv.

Norberg-Schulz motive l'architecte à la connaissance de l'histoire, mais il préconise la nécessité de s'aligner sur les connaissances apportées par le champ des sciences sociales : « *L'information des sciences auxiliaires telles que la psychologie et la sociologie est nécessaire pour organiser les expériences et interpréter le matériau historique* ». ⁴⁴ Chez lui, la perspective de l'histoire consiste à approfondir une question primordiale : Comment une forme architecturale peut être associée à l'histoire sociale de la période qui l'a engendrée ? Le problème de l'Histoire devient ainsi chez lui l'outil nécessaire pour poser à nouveau la question la plus cruciale dans la modernité, soit celle de la représentativité du social. La possibilité de transcender l'Histoire se forme ainsi sur la base d'une compréhension d'une œuvre historique, suggérée d'avance comme une expression impulsée par la nécessité de représenter un contexte social. Norberg-Schulz écrit :

« Nous admettons que le but de l'architecture n'est pas seulement de donner une protection physique, mais aussi d'apporter un cadre aux actions et aux structures sociales et de représenter une culture. Notre recherche ultérieure vérifiera cette hypothèse ou établira si la relation fonctionnelle est plus limitée et montre des variations historiques. » ⁴⁵

Tafuri fait remarquer que l'acclamation par le mouvement moderne d'un symbolisme dérivé de l'intérêt au social écarte systématiquement l'intérêt à l'histoire. ⁴⁶ Refusant de définir le symbolisme architectural dans un cadre préétabli d'une culture déterminée, pour Tafuri, la non-transparence de l'architecture au cadre culturel constitue l'élan pour la recherche sur la dimension historique de son langage. Selon lui, le regard sur l'œuvre historique, s'il y en a dans le mouvement moderne, procède d'une démarche qui va à l'encontre de la recherche historique; au lieu de considérer la valeur d'une œuvre historique coupée de son contexte – ce qui permet sa réintégration dans les systèmes de symbolisation modernes – le mouvement moderne montre sa valeur à partir des motivations socioculturelles et du contexte dans lequel il a été créé. ⁴⁷

⁴⁴ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 326- 327.

⁴⁵ *Idem*, p. 134.

⁴⁶ Tafuri, op. Cit, p. 271.

⁴⁷ *Idem*, p. 271.

Il serait intéressant, voire utile, dans le contexte de l'argument formulé par Tafuri, de revenir sur l'investigation théorique de Norberg-Schulz sur les notions de totalité architecturale et de système architectural, qui sont le produit de l'idée d'une architecture bien enracinée dans la trame des phénomènes sociaux, et voir leur application dans l'étude d'une période historique spécifique. Norberg-Schulz écrit : « *Nous appellerons "système architectural" une forme d'organisation typique de la totalité architecturale. Nous pouvons parler du "système architectural de la Pré-Renaissance" ou du "système architectural de Brunelleschi".* »⁴⁸ Cette volonté chez Norberg-Schulz de rendre opérantes les deux notions de système architectural et de totalité architecturale va dans le même sens de son appel à la compréhension de la sémantique de la forme historique, en l'occurrence celle de la Renaissance. Il écrit : « *La sémantique se demande en général ce que signifie une certaine forme à un certain moment [...] Des formes particulières reçoivent, à des époques déterminées, une signification par des relations sémantiques particulières.* »⁴⁹

Norberg-Schulz confirme effectivement qu'il est primordial de révéler, à partir de ses rapports avec son contexte, les valeurs et les contenus symboliques de l'œuvre qui appartient à une période historique; chaque œuvre historique aide ainsi à la lecture de son époque. Il écrit :

« Les formes se dévaluent quand la dimension sémantique est négligée. La dévaluation n'est pas un problème formel, mais a un caractère sémantique et elle signifie qu'une forme est utilisée sans la correspondance adéquate avec la tâche de la construction. »⁵⁰

Tafuri semble vouloir former une réplique à Norberg-Schulz, il prend à son compte et cite l'affirmation d'Eco: « *Nous ne trouverons jamais dans l'histoire, une œuvre pleinement romane, gothique, classique, "moderne" ou "ouverte".* »⁵¹ La critique de

⁴⁸ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 134.

⁴⁹ *Idem*, p. 286.

⁵⁰ *Idem*, p. 286.

⁵¹ Tafuri, M., *Théories et histoire de l'architecture* 1976 (1968), p. 287; renvoi à U. Eco, *Modelli e strutture*, in «*Il Verrini*», 1966, no. 20, pp. 11 et suiv. *Théories et histoire de l'architecture*, de Tafuri, ouvrage édité en 1968 (édition originale italienne Laterza, Bari), quelques années après la version originale de *Système logique de l'architecture*, intitulée *Intentions in architecture*, 1963, peut être perçu comme la réplique la plus ordonnée à SLA.

Tafuri attire notre attention sur le besoin chez Norberg-Schulz d'utiliser la notion de code de construction lorsque ce dernier écrit : « *Le code de la construction devrait faciliter la création de totalités architecturales [...] les règlements doivent en principe être variables et interdépendants, suivant la structure du système architectural d'aujourd'hui* ». ⁵²

Tafuri jette une lumière sur les motivations du besoin de codifier l'architecture. Pour lui, ce n'est pas par hasard que la notion de code architectural est née, il n'y a pas un code architectural que dans la mesure où il comprend un code linguistique. Il fait remonter sa naissance à la Renaissance où les problèmes de la société commencent, notamment avec Alberti, à intéresser l'architecture. À la lumière de Michel Foucault il raisonne :

« *L'archéologie des sciences humaines tentée par Foucault, pourrait se vérifier dans l'histoire de l'architecture. D'une synthèse entre code architectural et fonctions collectives (symboliques et pratiques en même temps), on passe à une grammaire générale, entre la fin du XVI^e siècle et la fin du siècle suivant – nous nous référons aux grands systèmes linguistiques de Blondel, de Perrault ou, plus tard de Campbell ou de Lord Burlington – pour en arriver, entre le début et la fin du XVIII^e siècle, à une recherche sur ce qui rend possible l'architecture. C'est-à-dire, sur la relation qui existe entre son système de significations et ceux qui les ont établies.* » ⁵³

Norberg-Schulz, quant à lui, ne fournit pas une vue complète sur le système de la Renaissance ou celui de Brunelleschi pour faire comprendre la relation entre les notions de système et de totalité d'une part et la sémantique de la forme historique Renaissance qu'il défend comme valeur pour la recherche architecturale, d'autre part. Nous nous sommes tourné de nouveau du côté de Tafuri qui a consacré, à la toute première section son ouvrage *Théories et histoire de l'architecture* (1976), plusieurs pages à l'architecture de Brunelleschi. Selon lui, Brunelleschi ne s'est jamais satisfait de ses inventions (l'espace perspectif) que dans la mesure où il a souhaité qu'elles demeurent inscrites dans un code linguistique qu'il a institutionnalisé. ⁵⁴ Le code linguistique n'était pas pour Brunelleschi une simple exigence pour le développement d'un style, mais explicite bel et bien :

« [...] l'introduction d'un nouveau code de lecture s'appliquant également à la ville en tant que structure. Ce qui auparavant était la règle – la superposition

⁵² Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 330.

⁵³ Tafuri, M., *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ *Idem*, p. 26.

historique des événements et la juxtaposition des espaces – devient l’exception, vue à la lumière du nouveau code linguistique humaniste. »⁵⁵

Selon Tafuri, le postulat de base de Brunelleschi était d’abord la réunion de deux entités, jusque-là généralement séparées : l’objet architectural et la structure urbaine. Tafuri confirme ainsi ce qui est au centre des intentions du grand architecte : « *Ainsi, Brunelleschi accomplit sa révolution urbanistique en partant des objets architecturaux* »⁵⁶ À la lumière de Tafuri, nous pouvons placer la valeur que le système architectural de Brunelleschi acquiert chez Norberg-Schulz sous le signe de réunion entre architecture et urbanisme et de là indiquer sur ce qu’il a voulu effectivement travailler, c.à.d, l’opposition formes contemporaines / formes historiques.

Le volet sémantique de l’architecture de Brunelleschi correspond tant selon Norberg-Schulz que selon Tafuri, à une méthodologie qui se plaçait en dehors de l’histoire. Ce que le premier a voulu articuler implicitement, le second l’a explicité et dénoncé. À l’intérieur de cette dichotomie entre leurs respectives démarches que s’affirme chez Norberg-Schulz, contrairement à ce qu’on rencontre chez Tafuri, la volonté de récuser la nécessité de maintenir un fil ininterrompu de significations architecturales, et de là l’utilité pour lui de considérer le matériel historique, mais pour en sélectionner des parties et les utiliser au besoin. Nous pouvons observer avec intérêt cet énoncé où il discute du langage stylistique, qui semble défendre les mêmes valeurs de recherche qu’il tire de l’enseignement de Brunelleschi. :

« L’expression “langage formel” exprime que les formes sont données avec des significations. Si nous combinons les éléments d’un langage formel (style) de façon nouvelle, nous ne créons une forme significative qu’à la condition que la combinaison s’adapte à une tâche de la construction actuelle. »⁵⁷

Il est justement important de comprendre dans ce contexte les rapports que Norberg-Schulz établit entre histoire et théorie, car c’est là le principal enjeu. En fait, il est à remarquer qu’il ne parle pas de l’histoire de l’architecture, bien qu’il n’en soit pas indifférent, mais d’une théorie basée sur des connaissances empiriques et qui dicte

⁵⁵ *Idem*, p. 29.

⁵⁶ *Idem*, p. 29.

⁵⁷ Norberg-Schulz, Ch., 1974, p. 295.

comment aborder l'histoire : « *La théorie doit se baser sur la connaissance empirique (l'histoire de l'architecture) mais elle vise à aider l'architecte créateur à concevoir, à prévoir, à comparer et à critiquer.* »⁵⁸ Si Norberg-Schulz tire la conclusion que seule l'instrumentalisation d'une enquête théorique permet de remédier à la crise du langage architectural, et de là, selon lui, à la crise de la recherche architecturale, c'est qu'il situe la recherche historique dans une métathéorie : « *L'information des sciences auxiliaires telles que la psychologie et la sociologie est nécessaire pour organiser les expériences et interpréter le matériau historique.* »⁵⁹ Tafuri a d'ailleurs soulevé la question de la crise de la recherche historique à laquelle lie directement la crise du langage moderne.⁶⁰ Selon lui : « *Réunir histoire et théorie signifiait, en effet, considérer l'histoire elle-même comme un instrument de raisonnement théorique et lui attribuer désormais un rôle de guide pour le projet.* »⁶¹ Il avait d'ailleurs attiré l'attention sur la responsabilité de Norberg-Schulz « *de la scission entre histoire et critique de l'architecture.* »⁶²

IV. Langage et schématisation

Norberg-Schulz va introduire, à partir de son adhérence à l'approche sémiotique, visant à franchir l'obstacle que pose la forme historique à rendre active le rôle de l'architecture comme moyen de communication, une critique qui doit absorber toute qualité esthétique divergente par rapport à la « tâche de la construction », c'est-à-dire, par rapport au besoin de refléter et de dynamiser la communication sociale. Sa critique concentre ainsi l'attention sur la nécessité de tourner la question de la forme vers la formulation d'un programme architectural, reconnaissant dans la schématisation une proposition qui permet d'identifier un terrain commun par rapport auquel se définissent les activités architecturales. Norberg-Schulz récupère une situation qu'il décrit ainsi : « *Qui risquerait à défendre le chaos de la métropole moderne, la destruction du paysage par les bâtiments sans caractère ou la cassure entre les opinions divergentes en ce qui*

⁵⁸ *Idem*, p. 107.

⁵⁹ *Idem*, p. 326.

⁶⁰ Tafuri, M., 1968 (1971), op. cit. p. 39 et suiv.

⁶¹ *Idem*, p. 202.

⁶² *Idem*, p. 230, note no. 7.

⁶² *Idem*, p. 238, note no. 15.

concerne les problèmes fondamentaux de l'architecture »⁶³, et invite, par conséquent, l'architecture à agir en regard d'une priorité : organiser l'environnement visuellement. Sous des prétextes esthétiques, il formule une demande d'unifier les choix en matière de conception. Il écrit :

« Nous sommes ici confrontés avec des problèmes fondamentaux qui exigent la révision de la dimension esthétique de l'architecture. Comment l'architecture peut-elle redevenir un moyen d'expression sensible, capable d'enregistrer les variations déterminantes dans les tâches de la construction et de maintenir en même temps un certain ordre visuel ? Une nouvelle orientation esthétique dépassant le jeu arbitraire avec des formes est, à coup sûr, nécessaire. »⁶⁴

Eco a fait directement le lien entre la définition qu'attribue la sémiotique à l'architecture, comme système de communication, et l'importance qu'acquiert le processus de conception d'un langage visuel pour la communication.⁶⁵ Tafuri évoque également le glissement, sous la responsabilité de la sémiotique, que font subir les théoriciens du langage vers une théorie de *design visuel*⁶⁶, selon lui : « *La constatation de la disparition dans l'architecture des significations publiques; disparition enregistrée en particulier au niveau de la communication linguistique.* »⁶⁷ Tafuri ajoute : ce thème qui « est au centre de l'ouvrage de V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura [...]* et des *Intentions de Norberg-Schulz [...]* »⁶⁸, est un critère pour « faire pression pour structurer l'architecture et l'urbanisme », déjà présent dans les études de Lynch, Kepes, Gregotti, Rossi.⁶⁹ Il identifie, à partir de ces préoccupations, une « méthode de contrôle du projet »⁷⁰, après avoir dressé le bilan du travail que mène Norberg-Schulz dans son SLA : « [...] l'auteur [Norberg-Schulz] met en relation la crise de l'architecture moderne comme système de communication avec le manque d'une Théorie de la projection. »⁷¹

Dans la présentation de Norberg-Schulz du schéma, pèse un processus d'explication que l'on retrouve identifié comme s'il s'agissait de pattern social : « *Nous assimilons les*

⁶³ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 20.

⁶⁴ *Idem*, p. 18.

⁶⁵ Eco, U, 1980, *op. Cit.*, p. 37-38.

⁶⁶ Tafuri, 1976, *op. cit.* p. 229-230.

⁶⁷ *Idem*, p. 230.

⁶⁸ *Idem*, p. 230, note, no. 8.

⁶⁹ *Idem*, p. 231.

⁷⁰ *Idem*, p.231.

⁷¹ *Idem*, p. 230, note no. 7.

expériences grâce aux schémas et ceux-ci prennent vie quand nous avons une expérience qui “convient”.»⁷² Il y a selon Norberg-Schulz une conscience schématique qui ne pourra jamais dépasser le stade de l’activité cognitive : « *L’attitude cognitive consiste à essayer de classifier et de décrire les objets; elle correspond à ce que nous avons appelé science.* »⁷³ Il y a par là une question de tradition et de conventions sociales qui sont soumises à l’autorité de la psychologie de la forme qui se préoccupe de rythmer la relation entre les attentes cognitives du percepteur et l’attitude esthétique de l’architecte ou du concepteur : « *Piaget montre que la reproduction présuppose des schématisations qui se développent d’une manière analogue aux schémas de perception.* »⁷⁴

⁷² Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 47.

⁷³ *Idem*, p. 78.

⁷⁴ *Idem*, p. 89.

**CHAPITRE II : Communication,
signes et fonctionnalité**

I. Introduction

Tel que nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, SLA procède d'un postulat tiré de l'approche sémiotique, selon laquelle l'architecture a une fonction communicative; le concept du « signe » dit signe sémiotique pave le chemin à ce terrain méthodique.

Selon Ferdinand de Saussure, père de la linguistique moderne dont dérive la sémiotique, un signe, ayant rapport au phénomène de langage, ne se situe pas dans n'importe quel espace de référence, il n'est jamais traité indépendamment du milieu social.⁷⁵ Pour le sémioticien, le signe véhicule donc des contenus symboliques transmis par le contexte socioculturel lequél il en fait usage.

En assimilant le problème de la signification architecturale à celui du signe sémiotique, Norberg-Schulz entend traiter, tel que nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, la fonctionnalité de l'architecture, dans sa pure valeur de relation avec l'élément social. Norberg-Schulz n'invente pas une compréhension de la fonctionnalité de l'architecture, il ne fait que se procurer un outil sémiotique pour aborder le problème du langage architectural. Ainsi, la fonctionnalité veut dire que l'architecture a comme fonction d'assurer la communication sociale, dont il révélerait l'organisation à travers une critique typologique architecturale. C'est donc en analysant la sémiotique et son concept de signe qu'il prend acte de deux activités critiques : une fonctionnaliste et une typologique.

Quels que soient les concepts utilisés pour jeter une lumière nouvelle sur la fonctionnalité de l'architecture, il est évident pour Norberg-Schulz que c'est au développement du Projet qu'il donne, de façon bien ordonnée, la priorité. Il arrive que c'est au sein même de cette primauté accordée au Projet qu'intervient l'obstacle à motiver une étude du langage architectural en la centrant sur le problème de la perception, problème ainsi posé au

⁷⁵ Dascal, Marcelo, *La sémiologie de Leibniz*, Aubier Montaigne, Collection Analyse et raisons, 1978. 22, 23 p. 32, renvoi à Saussure, 1967, p. 126.

préalable. C'est en fonction de ce postulat que nous promettons des résultats dans le présent chapitre.

II. La théorie architecturale comme système vide

Norberg-Schulz perçoit l'état de crise de la théorie architecturale dans son incapacité de se renouveler. Comme le développement de la culture dans la modernité est un objet de constante mutation, il acclame la légitimité de la transformation constante, aussi bien de la théorie que de l'œuvre architecturale et du regard sur elle. Cette transformation de la théorie est due, selon lui, au fait que l'œuvre, aussi bien que l'architecte, doit se servir du Système et puiser dans ses finalités : « *Dans le passé, les tâches étaient assez invariables et la théorie pouvait présenter le caractère de lois relativement fixes et limitées. De nos jours, l'adaptation à des fréquents changements est devenue impérative.* »⁷⁶ Pour donner corps à cette idée motrice, Norberg-Schulz propose une nouvelle formulation de la notion de théorie : « *La théorie devrait être un système "vide" mais logiquement cohérent et global qui est capable de couvrir tous les problèmes architecturaux.* »⁷⁷ Si on explicite l'expression « théorie » en tant que « système vide », on y retrouve une volonté de compromettre la continuité et la stabilité des significations architecturales.

Si l'ouverture théorique de l'architecture est déterminée, selon lui, par la science : « *Une œuvre d'art peut s'étudier aussi scientifiquement qu'une substance chimique* »⁷⁸, il est à remarquer qu'avec la transformation de la théorie qu'il propose, Norberg-Schulz rend réversible la terminologie utilisée pour décrire une forme ou une solution architecturale. La transformation constante du concept architectural aussi bien que la terminologie qu'il décrit : « *La science moderne a dû cependant reconnaître que la signification des mots se trouve dans la relation entre le langage et l'expérience. Un terme est défini relativement aux situations où il est employé* »⁷⁹, émane de l'urgence qu'il fait sentir de renforcer la capacité de l'architecture de communication scientifique. Lorsqu'il écrit : « *L'art est un*

⁷⁶ *Idem*, p. 333.

⁷⁷ *Idem*, p. 333.

⁷⁸ *Idem*, p. 96.

⁷⁹ *Idem*, p. 70.

moyen de sauvegarder et de communiquer des valeurs, c'est-à-dire qu'il rend les valeurs plus accessibles à tous »⁸⁰, Norberg-Schulz voulait dire, tel qu'il le précise dans une note de renvoi : « *En communiquant l'incommunicable* », il [l'art] crée une communauté d'appréciation pour compléter la communauté d'appréciation scientifique. »⁸¹

Cette programmation par Norberg-Schulz de la théorie architecturale qui émane d'une volonté de répandre comme loi sa transformation correspond à ce que l'architecte et chercheur Alain Farel a identifié comme phénomène : la *mortalité* de la théorie, que la science anticipe aux antipodes des doctrines qui acclament, elles, des vérités absolues et non réversibles. Farel écrit :

« On peut aussi noter que, par définition, une théorie scientifique n'est pas vraie dans l'absolu, même si elle est corroborée par les expériences les plus rigoureuses, puisque celle-ci dépendant du stade d'avancement de la connaissance et de la technologie, et qu'à une époque donnée, une théorie dûment vérifiée précédemment peut être intégralement remise en cause. Cette mortalité des théories est même sans doute ce qui les distingue des doctrines qui, elles, postulent à la vérité absolue. »⁸²

Effectivement selon Eco, les théoriciens qui se prêtent à théoriser le langage architectural courent à leur insu le risque d'atteindre le plus haut degré d'ouverture théorique avant d'arriver à élaborer un concept architectural.⁸³ C'est notamment à ce titre qu'il fait mention de la théorie de Norberg-Schulz.⁸⁴

Eco fait ainsi remarquer que l'identification de la tâche de l'architecture sur la base de sa relation avec le système, et la sphère sociale, signifie aussi sa définition par d'autres systèmes : « *So while the elements of architecture constitute themselves a system, they become a code only when coupled with systems that lie outside architecture* ». ⁸⁵ Ainsi, selon lui, à chaque fois que l'architecte procède à un travail de conception, il doit d'abord, et avant même de penser en architecte, penser en sociologue, en anthropologue,

⁸⁰ *Idem*, p. 82.

⁸¹ *Idem*, p. 101, note no. 75, citant, Rader, M., *A Modern Book of Aesthetics*, New York, 1952, pp. XV et suiv.

⁸² Farel, Alain, *Le troisième Labyrinthe, Architecture et complexité*, Les éditions de la passion, 1992, p. 80.

⁸³ Eco, U, 1980, *op. cit.* p. 39.

⁸⁴ *Idem*, p. 12, note no. 1, et pp. 61, 66 et 72, renvoie à Norberg-Schulz, *Intention in architecture*, 1963.

⁸⁵ Eco, U., 1980, *op.cit.*, p. 49.

en psychologue ou en idéologue.⁸⁶ Il disserte de cet aspect en interprétant le travail de Le Corbusier :

« Certain tendencies in the development of the modern city and life within it, and has traced out, so to speak, a semantic system of certain future exigencies (developing from the current situation) on the basis of which new functions and new architectural forms might come into being. In other words, the architect would have identified a series of social exigencies, presumably as a system of some kind [...] From this point of view of common sense, this means that to produce the new architecture Le Corbusier was obliged, before thinking like an architect, to think like a sociologist, an anthropologist, a psychologist, an ideologist, etc. »⁸⁷

Selon Eco, si le langage architectural comme code, est conçu sous la seule condition de sa relation avec le système, il peut contribuer à légitimer la disposition de l'architecture à recevoir les connotations les plus diverses. Le risque réside, selon lui, dans la liberté absolue dont dispose celui qui parle ou qui théorise de formuler, sous forme de concepts, toutes sortes de messages, dans des situations pas nécessairement attendues.⁸⁸

Tafuri qui se situe du côté opposé aux réflexions de Norberg-Schulz et sa théorie sur la communication⁸⁹, et prend la part d'Eco lorsqu'il s'oppose à l'idée qu'une étude d'une œuvre architecturale soit « *replacée à l'intérieur du cadre des modèles d'interprétation s'apparentant aux codes du langage verbal.* »⁹⁰ Il insiste, comme lui, sur le risque de l'idéologisation de l'architecture qui résulte d'une telle démarche et qui oblige l'architecte à se centrer sur les sujets d'actualité. L'action idéologique de l'architecture, s'il y en a, se base toujours, selon Tafuri, sur des critères a-historiques.⁹¹ C'est pourquoi l'architecture doit participer d'une critique de l'idéologie concrète et s'idéologiser elle-même pour atteindre une dimension véritablement politique, en poussant plus loin la réflexion sur l'histoire. Il écrit :

« La critique opératoire est donc une critique idéologique [...] : elle substitue à la rigueur analytique des jugements de valeurs déjà constitués, utilisables pour l'action immédiate. Si la critique n'est qu'une des dimensions du "faire" »

⁸⁶ *Idem*, p. 48.

⁸⁷ *Idem*, p. 49.

⁸⁸ *Idem*, p. 39.

⁸⁹ Tafuri, M, 1976, *op. cit.*, p. 230, note no. 7.

⁹⁰ *Idem*, p. 278.

⁹¹ *Idem*, p. 229.

architectural, elle devra [...] renoncer à s'exprimer de façon systémique et se compromettre avec les contingences quotidiennes. »⁹²

i. Rapport entre théorie et pratique

Norberg-Schulz fait notamment état du rapport entre théorie et pratique « *L'unité de la théorie et de la pratique allait de soi, unité qui n'a été détruite que par la crainte des architectes actuels de ne pas être spontanément "artistes"* »⁹³, et confirme qu'il refuse à la pratique son indépendance : « *Ce n'est que récemment qu'on a tenté de spécialiser l'architecture en la réduisant à une simple activité pratique.* »⁹⁴

Christian Girard, architecte et chercheur qui se proclame de Tafuri, estime que, si elle a un sens, l'applicabilité de la théorie de Norberg-Schulz, c'est qu'elle surdétermine la pratique.⁹⁵ Il souligne, référant à SLA, que Norberg-Schulz a contribué à la promotion d'un savoir architectural littéralement calqué sur un savoir scientifique, d'où, selon lui, la prééminence qu'il confère à la théorie.⁹⁶

Si Norberg-Schulz rencontre le grand thème abordé par la linguistique : la théorie, Tafuri la conteste et questionne le recours à la théorie pour une recherche sur la valeur fondamentale de l'œuvre architecturale, c'est-à-dire, sa signification. Tafuri à qui l'architecture doit, notamment, une réflexion critique appliquée tant à l'architecture qu'aux disciplines que celle-ci emprunte, précisément, l'analyse structurale ou la sémiotique, non seulement au niveau de ses méthodes, mais aussi au niveau de la théorie elle-même, fait le constat que la théorie linguistique supprime tout intérêt pour le problème de la praxis. Il recourt à Roland Barthes pour dire pourquoi se refuser de partir des pratiques architecturales pour identifier dans les œuvres elles-mêmes des aspects formels et esthétiques en rapport avec la signification ? Il écrit :

⁹² *Idem*, p. 209.

⁹³ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 332, 333.

⁹⁴ *Idem*, p. 302.

⁹⁵ Girard, Christian, *Architecture et concepts nomades*, Mardaga, 1986, p. 17.

⁹⁶ *Idem*, p.17. Girard introduit Norberg-Schulz dans le premier chapitre de son livre intitulé «*La demande théorique*» (pp. 13-31), avec l'intention de à trois occasions sous les suivants thèmes: «*L'instrumentalisation* » (pp. 13-20); «*Le manque théorique à son dernier degré*» (pp. 20-22); et en dernier, «*L'idéal scientifique et la défaillance des concepts*» (pp.22-27).

« C'est Roland Barthes qui a abordé avec le plus de finesse la légitimité, et même le rôle propre de la critique, qui est de partir des œuvres, pour nous en traduire le sens en termes plus clairs – rien n'est plus *clair* que l'œuvre elle-même – mais pour en tirer de nouvelles significations, pour en multiplier les métaphores, pour répondre en quelque sorte à l'enquête incessante que l'œuvre d'art propose, sur le sens de sa construction. »⁹⁷

ii. La question de la praxis : À la croisée d'une lecture du signe sémiotique

L'émergence de l'outil sémiotique fait pression sur la perception de Norberg-Schulz du rôle que jouent les formes d'expression architecturales marginales; il révèle le vide qu'elles créent dans un système cohérent de symbolisation sociale; faisant obstacle, d'après lui, à la stabilité des significations architecturales au sein d'un système plus global de communication. Ainsi, Norberg-Schulz pousse complètement dans l'ombre le potentiel des pratiques marginales, misant sur les régularités des significations véhiculées par les œuvres architecturales : « *Le "signe" revêt une importance fondamentale parce qu'il néglige les différences mineures et que, grâce à sa "signification" stable, il rend possible cette communication qui constitue une condition préalable à toute interaction différenciée.* »⁹⁸ Norberg-Schulz ne parle, par conséquent, que de « système de symboles », puisque c'est une exigence méthodique pour lui de considérer les symboles formés à l'intérieur d'un système de pratiques sociales : « *Il est impossible d'atteindre une connaissance individuelle directe de tous les objets qui forment notre environnement, mais nous reprenons les expériences accomplies par d'autres au travers des systèmes de symboles.* »⁹⁹ Le symbole architectural, dénué de toute autonomie par rapport aux modes de symbolisation sociale, devient, chez lui, un synonyme de signe, tel que la sémiotique légitime de caractériser. Norberg-Schulz confirme :

« Les signes se caractérisent en étant communs et prêts à l'usage; ils ne s'inventent pas à l'occasion de l'interaction particulière. C'est pourquoi la socialisation consiste avant tout en un ajustement à cette partie de la tradition qui comprend tous les complexes de signes ou les systèmes de symboles. »¹⁰⁰

⁹⁷ Tafuri, M. 1976 (1968), *op. cit.*, p. 147, réfère à Barthes, R., *Critique et Vérité*, le Seuil, Paris, 1965, p. 64.

⁹⁸ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 43.

⁹⁹ *Idem*, p. 43.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 43.

Norberg-Schulz détourne, au fond, le sens propre du symbole, que la tradition rhétorique a transmis *comme expression*. C'est ce que la lecture de Tafuri, qui avait bien rappelé qu'à l'origine, le symbole avait un caractère historique, qui lui provient du fait qu'il « *refuse une lecture univoque. Ses significations sont fuyantes : sa caractéristique consiste à révéler et à cacher en même temps. Dans le cas contraire, il faudrait parler d'emblème et non de symbole* ». ¹⁰¹ Pour Tafuri, le *signe architectural* est donc par essence historique et son historicité découle de son « ambiguïté », il se métamorphose en signe linguistique, lorsqu'il perd son adhérence à l'ambiguïté et sa disponibilité à recevoir des diverses significations. ¹⁰² Cherchant à créer des dissociations entre le signe artistique et le signe sémiotique, il écrit :

« La tentative de rassembler les “sciences de l'homme” sous le signe unificateur de la linguistique, trouve-t-elle aussi son explication dans la situation historique actuelle. On recherche ce que l'on a perdu. Et la nécessité d'avoir recours à des actes réfléchis de plus en plus complexes, pour découvrir la signification des événements et des choses, naît de ce que l'on a découvert que nous visons à l'intérieur de signes, de conventions, de mythes, qui présentent comme *naturels* des processus artificiels, qui se manifestent sous forme d'images ou de rites innocents, précisément là où ils atteignent leur plus haut degré de perversion et de dissimulation. » ¹⁰³

Chez Norberg-Schulz, le problème du signe sémiotique prend, de par son refus de l'ambiguïté du symbole architectural, une consistance plus grande. Pour confirmer son opposition à l'idée de fonder une analyse de la signification architecturale à partir d'un corpus composé des œuvres historiques «particulières», Norberg-Schulz écrit : «*L'histoire de l'architecture n'est pas l'histoire des architectes*» ¹⁰⁴, et fait part, par la même occasion, de toute la distance qui le sépare de l'approche de l'historien de l'architecture Bruno Zevi :

« Nous avons signalé que plusieurs historiens d'art importants avaient envisagé leur tâche principale comme étant le développement de concepts stylistiques “fondamentaux”, ce qui les a menés à négliger l'œuvre d'art particulière. Réagissant contre cette tendance, Zevi définit l'histoire de l'architecture comme une série d'analyses particulières et de monographies d'architectes. C'est aller

¹⁰¹ *Idem*, p. 271.

¹⁰² Tafuri, M., 1976 (1968), *op. cit.*, p. 271.

¹⁰³ *Idem*, p. 233.

¹⁰⁴ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 327.

trop loin dans la direction opposée puisque les analyses particulières présupposent des constructions de pensée historiques. »¹⁰⁵

Tafuri réplique, par la polémique, pour décrire les défauts d'une analyse historique qui ne part pas des œuvres elles-mêmes. Ainsi, il fait remarquer que l'une des composantes cruciales de la recherche historique consiste en un engagement dans une démarche qui ne considère que l'œuvre elle-même et sa capacité de critique. Il réfère à Zevi :

«Le défi pour nous, dans les années qui vont suivre, sera de trouver une méthode grâce à laquelle on pourra faire de la recherche historique à l'aide des instruments de l'architecte. Pourquoi ne pas exprimer la critique architecturale par des formes architecturales et non par des mots. »¹⁰⁶

Tafuri considère qu'il est acquis dans les tentatives de théorisation du langage architectural, caractéristique aux sciences de la conception ou à la théorie du Projet, où les motivations de création sont liées aux fonctions et coutumes sociales de symbolisation, que l'analyse rompe à un moment donné avec l'histoire. Il écrit :

« Toutes les méthodes d'analyse de l'architecture, se basant sur des critères a-historiques, doivent être considérées comme des phénomènes qui, eux-mêmes, demandent à être étudiés dans leur processus historique. [...] Il est en effet symptomatique que l'on sollicite de toute part l'institution d'une théorisation rigoureuse des problèmes architecturaux. Ce besoin est ressenti par une grande partie de la critique anglo-saxonne, particulièrement par Collins, par un historien comme Christian Norberg-Schulz, par des chercheurs s'intéressant aux méthodes de projection, tels que Alexander et Asimov, par des théoriciens comme Aldo Rossi et Giorgio Grassi, engagés dans la pratique architecturale. »¹⁰⁷

Afin de stimuler la concentration de la recherche et de la critique architecturale sur les pratiques, Tafuri attire l'attention sur le dédoublement de personnalité chez l'architecte qui écrit et théorise en même temps qu'il construit.¹⁰⁸ La révélation de ce phénomène, très fréquent selon lui¹⁰⁹, ne se produit que par la libération de l'architecte du problème du langage et des liens avec la théorie. Selon Tafuri, la question de la praxis, ainsi posée,

¹⁰⁵ *Idem*, p. 331, note no. 8; il renvoie déjà à Zevi, Bruno, « *Architettura* » dans *l'Enciclopedia Universale dell'Arte*).

¹⁰⁶ Tafuri, M, 1976, op. cit., p. 145; renvoi à Zevi, *History as a Method of Teaching Architecture*. p. 15.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 229.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 11.

*Cette réalité se reflète, tel qu'il fait aussi remarquer Reyner Banham, dans tout le discours critique du Brutalisme à l'égard du langage utilisé par les modernistes. C'est pourquoi la définition du brutalisme a pris, selon lui, suite à Toni del Renzio, l'expression : «Fais ce que Corbu fait et non ce que Corbu dit». Dans Reyner Banham, *Le Brutalisme en architecture, Éthique ou esthétique ?*, Dunod, Paris, 1970, p 72.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 11.

elle acquiert le statut d'un instrument critique de l'ordre établi, comme chez Zevi qui s'appuie sur la pensée de Gramsci, grand critique, engagé dans l'horizon politique de la gauche italienne, avait suscité l'intérêt pour les pratiques artistiques et attiré l'attention sur leur capacité critique et leur moyens de contestation des dogmes et des systèmes.¹¹⁰

Tafuri écrit :

« Une critique soucieuse des relations entre l'œuvre isolée et le système d'où elle est issue tend à découvrir, à démasquer les mythologies courantes même les plus avancées [...]. Zevi met clairement en lumière la difficulté à laquelle on se heurte pour définir un code en architecture(*). [...] Zevi touche sans le vouloir au problème de la position idéologique de l'analyse structuraliste. En définissant avec tant d'insistance les structures permanentes du "faire" humain, et du "faire" architectural en particulier. »¹¹¹

La capacité de l'œuvre de traduire ce langage contestataire devient ainsi, selon Tafuri, le critère capital sur lequel se base la recherche historique. L'intérêt pour la praxis constitue ainsi d'après lui, le véritable travail qui puisse défendre la continuité historique du langage architectural. Pour lui, rendre l'histoire « opératoire » n'a comme procédure que de rendre effective la praxis.¹¹² Volant mettre « *pour la première fois un parallèle, de façon systématique, l'histoire de l'architecture et celle des avant-gardes* »¹¹³, Tafuri invite à établir la recherche sur l'objet historique et à la centrer sur la critique directe des pratiques architecturales, pour en dégager une continuité historique. Il suffit, selon lui, de se tourner vers les pratiques, même les plus contemporaines et les plus inattendues pour en dégager une continuité historique et même comprendre l'histoire. Se rapportant à une discussion avec Sibyl Moholy-Nagy, qui, selon lui, a payé le prix de la coupure des modernistes avec l'histoire par un nouvel éclectisme historique, il rappelle que :

« La découverte de la continuité architecturale doit être portée au crédit des architectes praticiens : elle contribuera au très grand succès de certains. Saarinen fut peut-être le premier avec sa chapelle lombardisante du M.I.T., suivi par Johnson, Rudolph, Kahn, Johansen, Yamasaki et même par Gropius, célèbre guérisseur du fonctionnalisme international. »¹¹⁴

¹¹⁰ *Idem*, p. 145; renvoi à Zevi, *History as a Method of Teaching Architecture*. p. 15.

¹¹¹ *Idem*, p. 276-277.

¹¹² Tafuri, M., *op. cit.*, p. 212, note 27. Voir aussi chapitre IV. «La critique opératoire», pp.189-226.

¹¹³ Damisch, Hubert, dans sa préface à Tafuri, M, 1976, *op. cit.* p. vii.

¹¹⁴ *Idem*, p. 23, renvoie à Moholy-Nagy, S. «*The Canon of Architectural History*», in : « *The History, Theory* », pp. 40-41.

iii. La relation dichotomique entre un signe et une image

Les problèmes ouverts par l'étude du langage architectural à la lumière d'une étude vouée à développer la sémiotique de ses significations sont vastes et divers. Sous de nombreux aspects, la théorie de Norberg-Schulz est aussi consacrée à retrouver dans l'évolution du problème du signe sémiotique le moyen de minimiser l'activité de l'image architecturale.

L'attitude esthétique et critique de Norberg-Schulz n'est souvent qu'un moyen d'échapper à l'appel impérieux de l'imaginaire architectural, pour lui, l'image, pensée par un individu, ne vaut rien. Par image, Norberg-Schulz ne parle que d'un imaginaire social; l'image que l'architecte voit et celle que le public voit appartiennent à un seul horizon, comme chez Wittgenstein, membre très actif du Cercle de Vienne qui a spéculé beaucoup sur le problème de l'art, à qui il réfère, l'art doit informer sur le social. La lecture de l'imaginaire sociale consiste à déterminer l'image architecturale par des renvois à des faits réels. Se référant à Wittgenstein, Norberg-Schulz précise : « *Wittgenstein affirme dans Tractatus : "Nous nous faisons des images des faits" (2.1). "L'image est un modèle de la réalité" (2.12). "L'image peut représenter chaque réalité dont elle est la forme" (2.171). "L'image est comme mesure de la réalité" (2.1512) ».*¹¹⁵ Si le dilemme de Norberg-Schulz est de déterminer la façon de prévenir la situation de l'architecte se mettant face à soi-même et à ses propres images, sa rationalisation, avec Wittgenstein, de l'activité de l'image architecturale, est susceptible de satisfaire le moralisme du mouvement moderne.

Antonia Soulez, qui a écrit plusieurs ouvrages sur les rapports entre architecture et philosophie, rappelle que Wittgenstein ainsi que tous les philosophes du langage du Cercle de Vienne ont influencé l'orientation de l'architecture moderne vers la nécessité d'exprimer sa solidarité, voire sa participation, au mouvement du progrès social. Parmi les aspects sur lesquels les philosophes du Cercle de Vienne ont spéculé se trouve principalement la question de la clarté de l'expression, soulevée dans le contexte précis de leur manifeste paru vers 1930, visant la « *recherche d'un système neutre, d'un*

¹¹⁵ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 99, note no. 23.

symbolisme purifié des scories des langues historiques. »¹¹⁶ Les formes architecturales doivent être, selon ces philosophes, « projetées », « construites », « reçues » et « vécues » sans que l'utilisateur ou le percepteur n'ait à s'interroger longuement sur leurs sens.¹¹⁷ Par le slogan qu'ils ont lancé prônant l'idée d'un art comme « forme de vie », Neurath entendait, selon Soulez, «*la capacité propre au langage comme à l'art, de se transmettre lui-même, de communiquer son sens sans qu'il soit nécessaire de l'expliquer.* »¹¹⁸ Sous le signe de ce slogan, il est allé donner au cours du 4^e congrès du C.I.A.M en 1933 une conférence sur la «Cité fonctionnelle.»¹¹⁹

Tafuri voit justement dans les méthodes a-historiques une incapacité de transmettre à l'architecte et de mettre en œuvre la responsabilité de l'activation d'une critique du langage architectural centrée sur l'activité de l'image. En prônant une critique par le recours à l'image, il s'agit pour lui de dénoncer l'activité spécifique du cadre théorique du problème du signe sémiotique et d'accentuer l'opposition entre un signe et une image. L'analyse ne peut, selon lui, se proclamer à la fois du signe sémiotique et de l'image; lorsque l'activité de l'image est considérée sous l'angle de l'instrumentalisation du signe linguistique, la procédure fausse son fonctionnement.¹²⁰ Tafuri se réclame des travaux de certaines écoles sémantiques qui ont dû introduire, en réaction aux analyses qui ont systématisé à tort et à travers l'emploi du signe linguistique afin de promouvoir la « contextualité » de la signification, une procédure d'analyse basée sur le principe d'«*omnitextualité* », principe qui requiert d'envisager l'image, comme substrat a-culturel et historique.¹²¹ Il prend ainsi à son compte le grand thème de l'«a-sémantisme» de l'architecture¹²² et cite C. Brandi:

« [...] L'écueil fondamental (que l'on rencontre lorsqu'on veut considérer l'architecture comme un langage), écrit Brandi, (*) reste toujours que tout système

¹¹⁶ Soulez, Antonia «Pour une pensée de l'architecturalité», dans *L'architecte et le philosophe*, sous sa direction, 1993, p. 116.

¹¹⁷ *Idem*, p. 121. Neurath, souligne ironiquement A. Soulez, « ne s'embarrasse de considérer l'architecte comme "un ouvrier parmi les ouvriers de la science du réel" », corroborant une confirmation de la relation entre l'architecture et les formes de vie. (et qui participe à la solution des problèmes de vie dont la théorisation du langage).

¹¹⁸ *Idem*, p. 119.

¹¹⁹ *Idem*, p. 122.

¹²⁰ Tafuri, M., 1976, *op. cit.*, p. 135.

¹²¹ *Idem*, p. 145, Tafuri renvoie à Della Volpe de l'école sémantique.

¹²² *Idem*, p. 244.

sémiotique élabore un code pour transmettre un message et que, ce message, l'architecture ne le transmet pas. Les informations que l'on peut en déduire ou de toute manière en tirer ne constituent pas le message qui devrait lui garantir sa structure sémiotique. Il faudrait alors renoncer définitivement à l'analyse sémiologique de l'architecture (**) »¹²³

III. Le code géométrique comme signe et comme un métalangage

Pour demeurer proche d'un vocabulaire pouvant affirmer son adhérence à la sémiotique, Norberg-Schulz doit révéler la prégnance de la problématique du lien entre les faits de culture et l'architecture et établir une sorte d'unité entre le concept de signe dit aussi, le concept iconique et la forme géométrique :

« Le milieu de symboles dépend, comme on l'a vu, d'un système formel qui est apte à représenter de façon iconique des structures sociales et culturelles. On a vu aussi qu'un système de symboles architectural bien articulé présuppose une certaine géométrisation parce que la vigueur expressive et l'adaptabilité des éléments dépendent de leurs propriétés géométriques. »¹²⁴

Pour parvenir à légitimer la géométrisation de la forme architecturale, il doit d'abord désapprouver le caractère hétérogène de l'architecture et spécifier cet état comme étant la conséquence de la dislocation de l'unité de l'identité sociale:

« L'habitat n'enregistre donc que partiellement les aspects changeants de la société. S'il est devenu de nos jours une tâche dominante, c'est à cause de l'individualisme moderne qui pousse l'homme à désirer son propre milieu de symboles. [...] C'est pourquoi l'habitat moderne reflète spécialement bien le chaos social et culturel propre à notre époque. »¹²⁵

Norberg-Schulz établit ainsi la notion d'échelle géométrique comme moyen d'ancrage de la forme dans son contexte. L'échelle géométrique est pensée comme norme; le modulator de Le Corbusier constitue, selon lui, une adaptation réussie au problème de l'échelle géométrique¹²⁶, « *C'est pourquoi les principes normaux de la forme architecturale ne sont valables qu'à l'intérieur d'une certaine échelle "humaine"*. »¹²⁷ Il est aussi facile de

¹²³ *Idem*, p. 244. (*) renvoie à C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Turin, 1967, p. 38; (**) renvoie à Brandi, op. cit., p. 39.

¹²⁴ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 298.

¹²⁵ *Idem*, p. 298.

¹²⁶ *Idem*, p. 117.

¹²⁷ *Idem*, p. 286.

repérer chez Norberg-Schulz un intérêt à montrer que la forme géométrique a autant de chance de se produire avec des variations à grandes échelles et à partir des figures limitées: « *Quand les formes deviennent très grandes, par exemple, il est peu indiqué de s'en tenir à une articulation géométrique uniforme.* »¹²⁸

Eco jette une lumière sur l'importance qu'acquiert, au sein de la théorie linguistique, le code géométrique, qui n'est, selon lui, qu'un moyen qui assure la communication et la cohésion sociale.¹²⁹ Le problème qu'il soulève est que le code géométrique n'appartient pas particulièrement à l'architecture, même si elle s'en occupe, et que sa reprise dans le contexte de la théorie architecturale contemporaine résulte de l'analogie faite entre le fonctionnement du langage architectural et celui d'autres phénomènes de langage, dont le langage parlé. Il écrit :

« The trouble is that this geometric code would not pertain specifically to architecture. But geometric codes need not to be confined to the analysis of abstract, geometric art (Mondrian), because it has long been held that the configurations in representational art can be reduced to an articulation, if perhaps a quite complex one, of primordial geometric elements, this code clearly underlines the formulations of geometry in the etymological sense of the word (surveying) and other types of transcription of terrain (topographic, etc.) [...]. But the fact that architecture can be described in terms of geometry does not indicate that architecture as such is founded on a geometric code. »¹³⁰

L'objection d'Eco à la codification de l'architecture par le biais du code géométrique sert aussi à défendre l'autonomie qu'il préconise du Concept et du symbolisme de la forme architecturale. Le code géométrique a toujours été considéré par la sémiotique comme modèle unique pour décrire les différents phénomènes du langage, il sert, selon lui, à enraciner l'architecture dans un métalangage, il est lui-même un métalangage. Eco clôt sa discussion sur le métalangage par une note de renvoi dans laquelle il se réfère à Norberg-Schulz (1963)¹³¹ et écrit :

« For instance, one might wish to “code” a certain landscape in such a way as to be able to compare it with certain proposed architectural solutions, to determine what architectural artistic to insert in the context of that landscape, and if restored to elements of the code of solid geometry (pyramid, cone, etc.) in defining the

¹²⁸ *Idem*, p. 286.

¹²⁹ Eco, U., 1980, *op. cit.*, p. 37-38.

¹³⁰ Eco, U., 1980, *op. cit.*, p. 37-38.

¹³¹ *Idem*, p. 38, note. 28.

structure of the landscape, then it would make sense to describe the architecture in the light of that geometric code, taken as a metalanguage. »¹³²

Ce parallélisme chez Norberg-Schulz entre forme architecturale géométrique et formes de symbolisation sociale, dont témoigne Eco, nous incite à considérer la prégnance du modèle architectural classique sur la méthodologie conséquente qu'il propose. Ph. Boudon, qui s'est lui-même inspiré par cette démarche sous l'intérêt pour la mise à jour de la question des formes de symbolisation sociale¹³³, induit en toute justesse ce parallélisme en faisant remarquer que Norberg-Schulz renonce aux problèmes de la proportion, mais pas à celui de l'échelle géométrique :

« Question insistante que le théoricien contemporain [Norberg-Schulz] doit redire : une pièce carrée de 3 mètres sur trois entourée par des murs de 2 mètres peut à juste titre être considérée comme une cellule spatiale. Si nous augmentons les dimensions jusqu'à 30 m sur 300 les conditions formelles sont totalement différentes, même si nous augmentons proportionnellement la hauteur des murs. Nous devons en déduire que la validité de tout système formel présuppose une échelle déterminée. Une connaissance empirique montre que le changement des propriétés formelles par rapport aux dimensions n'est pas continu. »¹³⁴

Il est clair que pour Norberg-Schulz, le précepte géométrique doit être compris comme une tâche architecturale permanente, vouée à former des synthèses formelles déterminées par leur rupture naturelle avec les conceptions architecturales de longues dates. Ainsi, dans l'œuvre de Borromini, il ne voit qu'une prégnance du tracé géométrique et une volonté de rupture avec le passé :

« La pensée des dix-septième et dix-huitième siècles conduit à une coupure avec les conceptions qui avaient été fondamentales depuis l'Antiquité. Cette tendance se manifeste déjà chez Borromini qui s'est "barbarement" opposé à toutes les règles traditionnelles des bonnes proportions. Plutôt que d'organiser ses plans et ses façades d'après des grandeurs mesurables, il utilisait des méthodes *géométriques* pour déterminer les subdivisions de la forme principale. Le plan de S. Ivo alla Sapienza, par exemple, dérive de deux triangles équilatéraux qui se coupent, et l'on sait que la hauteur d'un triangle équilatéral n'est pas mesurable à partir de ses côtés. La méthode de Borromini tire son origine de la pratique médiévale qui déterminait la forme architecturale *ad quadratum* ou *ad*

¹³² *Idem*, p. 37.

¹³³ Boudon, Ph., 1978, *op. cit.*, p. 16. Pour Philippe Boudon, l'échelle géométrique constitue, selon lui, l'espace de référence culturelle : «Un autre écart et en même temps une relation entre l'objet et sa représentation tient dans le type géométrique de représentation utilisée : l'échelle géométrique est un espace de référence culturelle qui a formé l'architecte par l'intermédiaire duquel l'architecture est elle-même géométriquement informée.»

¹³⁴ *Idem*, p. 111-112

triangulum. Cependant, la conception géométrique de la forme architecturale découle aussi des idées de Pythagore et de Platon et nous voyons que Borromini s'est écarté d'une interprétation avant tout anthropomorphique (voir Vitruve) de cette tradition. Les conceptions numériques et géométriques communes aux deux considèrent les proportions comme facteur formel décisif, idée toujours vivante dans le langage courant des architectes contemporains. »¹³⁵

Tafuri s'est penché sur la même œuvre afin de rendre compte et à juste titre de la crise dans les méthodes de lecture de l'histoire chez les modernistes. Il a posé avec ironie la question : « *Borromini a-t-il fait de l'historicisme ou de l'anti-historicisme ?* »¹³⁶ L'ironie réelle est dans la contradiction qui surgit entre le travail analytique que défend Norberg-Schulz et celui qu'affronte Tafuri autour de la même œuvre. Ce dernier décrit ainsi l'œuvre de Borromini :

« Borromini attribue un rôle prépondérant au problème de l'histoire dans l'univers de son raisonnement. De plus pour Borromini, l'architecture ne doit pas adhérer passivement à un programme imposé par l'extérieur : elle doit au contraire trouver ses propres raisons dans la représentation autonome de ses propres programmes, elle doit se replier sur elle-même pour exhiber ensuite sa propre structure – instrument de communication rénové –, elle doit se stratifier dans un système complexe d'images et de matrices géométrico-symboliques. Dans cette hypothèse la synthèse spatiale qui unifiera cet enchevêtrement de problèmes tendra inévitablement vers une polyvalence et une coexistence de signification. À l'intérieur des synthèses typologiques que Borromini adopte constamment comme méthode de représentation de l'espace, on voit toujours se glisser un bricolage de modulations, de réminiscences, d'objets tirés de l'antiquité classique et impériale, du paléochrétien, du Gothique, de l'Humanisme albertien et de l'Humanisme romantico-utopique, des modèles les plus variés de l'architecture du XVI^e siècle : depuis les compénétrations spatiales de Peruzzi jusqu'aux contradictions anamorphiques d'un Michel-Ange ou d'un Montano, au «décorativisme» anthropomorphique de Pellegrini, aux tentatives de ré-ordonnement linguistique de Vignole ou de Palladio. »¹³⁷

Ainsi, pendant que Norberg-Schulz voit dans l'œuvre de Borromini une mise en place d'un processus géométrique et une forme d'interruption d'un processus continu de conception, Tafuri y voit, à travers son attrait au bricolage, un véritable travail historique et une forme de maturation du processus de la représentation architecturale. Selon lui, c'est contre le silence de l'histoire comme fait accompli dans la Rome du Pape Urbain

¹³⁵ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p.115-116.

¹³⁶ Tafuri, M., 1976, *op. cit* p. 39.

¹³⁷ *Idem*, p. 34.

VIII que l'architecture de Borromini fait entrer soudainement tout le bagage de l'historicisme du Maniérisme.¹³⁸ Tafuri saisit le problème du « bricolage » chez Lévi-Strauss qui ouvre la possibilité d'envisager le structuralisme, non pas dans son caractère anti-historiciste, mais comme un travail qui puisse se transformer en un outil d'analyse pour la critique historique¹³⁹, voulant signaler par là un changement dans l'attitude analytique de l'historien et dans les moyens qu'il utilise. Pour Tafuri, la découverte de la forme historique implique sa reprise ou sa légitimation, tout autant que son altération et sa déformation¹⁴⁰; l'histoire, écrit-il « *n'est pas une valeur à une seule dimension, elle peut contredire le présent, le mettre en doute, elle peut imposer, par sa complexité et sa diversité, un choix qui doit être chaque fois justifié.* »¹⁴¹ Tafuri ramène au critère sur lequel se basent les fonctionnalistes les défauts de la lecture qu'ils font de l'œuvre de Borromini, comme d'ailleurs, de celle qu'ils font de l'œuvre de Michel-Ange; l'interprétation fonctionnaliste émane toujours d'une volonté de heurter le statut historique de ces œuvres.¹⁴²

IV. La fonctionnalité et ses échelles de communication

i. L'échelle sociale de la fonctionnalité

Dans un temps où la forme et la fonction furent réduites l'une à l'autre, Norberg-Schulz pense poser à nouveau, mais différemment, le problème de la fonctionnalité de l'architecture : « *La forme désigne en principe l'adaptation à un contexte plus vaste* »¹⁴³, adhérant ainsi à une pensée qui favorise la création des œuvres ancrées dans la vie sociale et le milieu culturel. C'est là aussi où s'exprime, selon lui, la capacité de l'architecture de communication :

« La réinterprétation d'un thème fonctionnel [...] peut être due au désir d'améliorer la solution sur un plan purement pratique, mais elle provient souvent d'un changement de la conception même de ce qui est fonctionnel. Un tel

¹³⁸ *Idem*, p. 33

¹³⁹ *Idem*, p. 34 et suiv.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 212, note no. 27.

¹⁴¹ *Idem*, p. 38.

¹⁴² *Idem*, p. 278.

¹⁴³ *Idem*, p. 301.

changement, comme nous l'avons déjà dit, dépend de facteurs sociaux et culturels. »¹⁴⁴

Norberg-Schulz avance sur une formulation toute originale de la fonctionnalité tirant ses racines de l'architecture de L. Batista Alberti, la hiérarchisation des formes à l'aide des représentations géométriques réalise et matérialise la capacité de l'architecture de communiquer visuellement la structure sociale. Sur l'architecture d'Alberti qui se présente, selon lui, en double de la théorie sémantique, il écrit :

« Les concepts sémantiques, capables de saisir le rapport entre la tâche et les moyens, n'existent guère. On se contente généralement de discuter le slogan "la forme suit la fonction". La question de savoir *comment* une forme architecturale peut servir un objectif particulier n'est pas résolue par cette formule qui souligne seulement l'existence d'un rapport général entre les deux aspects. Avec un certain étonnement, nous découvrons qu'Alberti a proposé une solution claire à ce problème sémantique. Il a conseillé de réserver les formes "parfaites" (le cercle et les polygones élémentaires) aux églises et d'édifier les bâtiments publics en général dans la plus stricte conformité avec leurs principes formels. On peut cependant *recommander* de s'écarter de ces règles dans la construction de maisons particulières. Alberti essaie donc de représenter une hiérarchie des tâches de la construction par une hiérarchie des formes. [...]. On peut en déduire aussi que l'exigence pour un ordre plus élevé dans les bâtiments publics que dans les bâtiments privés montre qu'Alberti a considéré le public comme une généralisation de l'individuel. L'architecture devrait refléter cette structure sociale. »¹⁴⁵

Le regard de Tafuri sur l'architecture d'Alberti va dans le même sens, elle se prête, selon lui, et sous divers aspects, à une critique de l'idée moderne sur l'architecture¹⁴⁶, puisqu'elle se présente, effectivement, en double de la théorie sémantique, c'est pourquoi, Alberti s'est intéressé à la psychologie, à la société et à l'homme et a exploré, à partir de ces thèmes, la structure du code linguistique dans ses valeurs emblématiques.¹⁴⁷

Ce qu'il ressort jusqu'ici est que l'objet final de la recherche de Norberg-Schulz sur la forme n'est pas son usage pratique, ni sa fonction, mais l'application des instruments d'une analyse sémiotique. Eco confirme, d'ailleurs, que le défi réel pour la sémiotique est de métamorphoser la notion de la fonctionnalité de l'architecture, comme aspect qui a à

¹⁴⁴ Norberg-Schulz, Ch, SLA, p. 299.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 109.

¹⁴⁶ Tafuri, M., 1976 (1968), *op.cit.*, p. 26; aussi, p. 30.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 110.

voir avec l'usage pratique, et qu'elle cherche à formuler, d'autres fonctions, à l'intérieur du problème de la communication sociale. Le point qu'il évoque est que l'examen de la fonction architecturale selon la méthodologie sémiotique pourrait contredire sa propre thèse sur l'architecture comme moyen de communication et, de là, permettre de comprendre et de définir d'autres types de fonctions, par revenir tout droit au problème proprement architectural de la fonction.¹⁴⁸

Pour confirmer l'idée selon laquelle l'architecture puise sans cesse ses modèles en elle-même, Eco prend l'exemple d'un code architectural indépendant du problème du signe iconique : la cave. Il argue que la forme que celle-ci prend est au départ un objet de réalisation individuelle. Dans un certain sens, la cave comme modèle est déjà codifiée, indépendamment du niveau social. En tant que code architectural, la cave est un objet que l'architecte «se propose», pour la révéler ou la faire connaître avant tout à lui-même dans la forme qui lui paraît adéquate. L'architecte, poursuit Eco, a appris que la cave peut avoir des apparences très variées. Il est probable, à ce point, que l'architecte communique la cave comme modèle à d'autres sujets, en l'exprimant ou en la produisant graphiquement. Le code architectural peut alors générer un code iconique de par sa vulgarisation, et la cave comme modèle ou principe architectural, à l'origine, peut devenir à ce moment-là un objet de communication.¹⁴⁹

Mais, poursuit Eco, le code iconique peut être différencié selon les différents usages que les individus en font, à savoir que, selon lui, la fonction est toujours rattachée à une forme liée à un usage, même si elle acquiert de par sa vulgarisation le statut d'un modèle ou d'un moyen de communication. Par conséquent, la cave peut servir de nouveau, auprès de chaque individu, à une fonction (un usage associé à une forme) qui ne correspond pas nécessairement à celle qui lui a été assignée au départ par un autre individu. Ainsi, chaque usage pourrait être établi et confirmé en un signe en soi, de sorte que la cave ne peut plus être considérée comme un signe univoque et perd ainsi sa qualité d'icône ou de signe iconique. Somme toute, pour Eco, c'est la fonction qui codifie le modèle (la cave),

¹⁴⁸ *Idem*, p. 12, Eco renvoie à Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 1963, chap. 5.

¹⁴⁹ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 13.

et non pas la société.¹⁵⁰ C'est dans la sémiotique de Roland Barthes qu'il puise son raisonnement sur l'incohérence de l'application à l'architecture du problème du code iconique; pour pouvoir confirmer le retour du code architectural à son état de départ, c.à.d., un code déterminé par la fonction, ceci, sous l'aspect le plus diversifié des manifestations de la fonction. Afin de libérer le code architectural du problème du caractère iconique et légitimer son autonomie par rapport au codage linguistique, Eco avait défendu et confirmé, l'individualité du geste de la conception architecturale dans les limites même du problème que Barthes avait posé quant à la non-pertinence de l'idée d'une société comme un corps cohérent : « *What has happened, then, is what Roland Barthes is speaking about when he says that as soon as there is a society, every usage is converted into a sign of itself* ». ¹⁵¹

ii. L'échelle urbaine de la fonctionnalité : le problème de la communication visuelle

Norberg-Schulz assimile aussi le problème de la fonctionnalité de l'architecture à une approche globale qui tient compte du problème de l'organisation du milieu urbain. Voulant constituer une base pour une recherche architecturale globale, de la ville jusqu'à la plus petite cellule, considérant, pour ce faire, le critère albertien d'harmonie totale de l'espace urbain qui synthétise tout à fait cette vocation, Norberg-Schulz fait ainsi la lecture la fonctionnalité de l'architecture:

« Le thème fonctionnel ne peut jamais être étudié isolément. Ses fonctions sont toujours liées aux aspects fonctionnels de l'alentour. Il existe une continuité fonctionnelle depuis les ustensiles les plus petits jusqu'à l'environnement géographique le plus vaste. Les objets usuels servent des actions qui, elles aussi, sont reliées au cadre architectural. De telles actions peuvent avoir une certaine indépendance (par exemple, les fonctions de l'habitat), mais, à d'autres égards, elles constituent des systèmes supérieurs (telles que les unités de voisinages) qui forment, à leur tour, des ensembles plus vastes (les villes, etc.) Nous caractérisons cet état de choses en parlant de "niveaux fonctionnels" définis par des propriétés individuelles. » ¹⁵²

¹⁵⁰ *Idem*, p. 13.

¹⁵¹ *Idem*, p. 13.

¹⁵² *Idem*, p. 154.

La manière dont Norberg-Schulz définit la fonctionnalité constitue donc un choix pour matérialiser une certaine vision de l'urbain qui incite l'architecte à penser préalablement la chose urbaine. Il écrit :

« Les fonctions concernent à la fois l'individu et le groupe [...] Le pas à franchir ensuite par la formation devrait consister en la présentation d'un problème synthétique plus complexe, pour atteindre finalement la ville et la région en tant que totalités les plus vastes. Ceci n'implique pas que la formation devrait nécessairement s'achever par l'urbanisme. On voit bien, au contraire, que la dimension urbanistique est déjà comprise dans le premier problème. Puisque la dimension urbanistique peut être caractérisée comme un facteur d'union qui préside à la hiérarchie des tâches, il est essentiel qu'elle soit présente dès le début.»¹⁵³

Que ce soit le problème de la fonctionnalité de l'architecture ou celui de la géométrisation de la forme, ils ont un fond commun. Ils démontrent que Norberg-Schulz est en quête d'une démarche qui lui permet d'introduire une forme de langage pouvant déboucher, en pratique, sur une organisation visuelle de l'environnement : « *En donnant une expression visuelle aux idées constitutives ou à la structure sociale d'une communauté, l'architecture devient symbolique ou "monumentale".* »¹⁵⁴ Dans cet extrait, on trouve, en fait, l'atmosphère qui domine les méthodes du design urbain, qui insiste de manière pressant sur la qualité visuelle de l'environnement, où la perception de la ville en tant qu'espace collectif gagne en importance. Denise Scott Brown, lie, comme bien d'autres critiques, la cristallisation de l'intérêt à la qualité visuelle de l'environnement, suscitée avec l'apparition de *L'image de la cité* par Kevin Lynch vers 1960, à l'institution du *design* urbain comme discipline, et comme approche qui portait l'intérêt plus pour la relation entre les objets urbains que pour les objets de design eux-mêmes.¹⁵⁵ Les observations de Eric Mumford vont dans le même sens. Selon lui, *le design* urbain représente la négation la plus radicale de l'espace architectural. Face à cet aspect qui caractérise les méthodes du *design* urbain et en réaction à ses valeurs esthétiques purement visuelles, l'architecte italien Ernesto Roger, membre du CIAM, revendiquait au huitième congrès lors d'une discussion autour de « l'expression visuelle » la distinction

¹⁵³ *Idem*, p. 338.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 16.

¹⁵⁵ Scott Brown, Denise, « Urban Design at Fifty, a look ahead : a personal view », *Harvard Design Magazine*, printemps/été 2006, p.44.

entre l'art éternel et l'art temporel, en disant : « *Each time we draw a line we should do it as though it were forever.* ».¹⁵⁶

Les orientations de Norberg-Schulz pour renforcer le rapport entre le thème de la fonctionnalité qu'il débat ici et l'institution du projet architectural comme une réponse à un modèle de communication sociale, et qui nourrissent, au fond, la genèse d'un système de langage visuel, correspondent à ce que Tafuri avait, précisément, identifié comme approche fondamentale des théories du *Design urbain*, motivée par la réduction du problème architectural au problème urbain. Norberg-Schulz n'est pas loin de König, à qui Tafuri reproche d'avoir été victime de l'équivoque concernant le rapport entre l'architecture et l'urbain lorsqu'il a essayé d'extraire des théories sémiotiques de Charles Morris une méthode de lecture du langage architectural impliquant une « idéologie globale » de la manière d'habiter et de construire le milieu urbain.¹⁵⁷ Tafuri voit dans mobilisation de l'architecture pour la faire agir dans le cadre d'un projet urbain, le phénomène qui caractérise son suicide en tant que forme d'art :

« Le suicide de l'art doit en effet s'accomplir par étapes successives. La peinture doit mourir en premier, absorbée (après avoir joué jusqu'au bout son rôle annonciateur d'une méthodologie d'avant-garde) par l'architecture, en tant qu'espace d'existence concret. Ce n'est là qu'un stade provisoire. En effet l'architecture devra elle-même se dissoudre dans la ville, plus précisément dans la métropole ordonnée dans laquelle le rythme de vie qui aura surmonté les dissensions de l'histoire [...] La fonction *diffuse* de l'art remplace donc l'*unicum* artistique, l'architecture s'abolit et se disperse dans le projet urbain. [...] Et le dépassement de l'architecture dans le *planning*, entendu comme projection ouverte de conditions topologiques évolutives (non plus donc d'un *espace*, du moins au sens classique) n'est-il pas encore aujourd'hui un slogan auquel on se raccroche constamment comme à un dernier acte de foi dans *le design* lui-même, bien que son prix soit manifestement la mort de l'architecture. »¹⁵⁸

Tafuri soulève ainsi une grande interrogation sur la transformation du problème de la forme architecturale en un problème de *design urbain*. Il l'identifie comme le résultat de la considération par la sémiotique du langage architectural comme le doublet de signes

¹⁵⁶ Mumford, Eric, « *The Emergence of Urban Design in the Breakup of CIAM* », in *Harvard Design Magazine*, été/printemps 2006, p. 16.

¹⁵⁷ Tafuri, M., 1976, *op. cit.*, p. 278; renvoie à König, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio architettonico*, Firenze, 1964.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 63-64.

visuels au sein d'un système plus global de communication¹⁵⁹, qu'Eco confirme de sa part.¹⁶⁰ Tafuri fait aussi remarquer que les propositions de Gropius, Kandinsky et Klee du Bauhaus, formulées en vue de théoriser la perception, n'admettent que des instruments de communication visuelle. La conséquence fut selon lui, la réduction de l'architecture à une pure activité de « *Visibilisme* ». ¹⁶¹

Il est, en fait, vain d'insister sur l'importance qu'acquiert chez Norberg-Schulz le problème de la qualité visuelle de l'environnement et sur le souci qui en découle de contrôler l'activité de production architecturale, sans tenir compte de la capacité qu'il confère à son concept de signe, son concept de signe d'assurer la communication visuelle, de manière à répondre aux attentes habituelles du spectateur, ou à ce qu'il appelle « un système d'attente ». Il écrit :

« Jusqu'à présent, nous avons défini le but des signes comme étant la description des expériences ou des objets. Leur objectif second est bien sûr la création d'une base pour la "communication et la coopération humaine". (...) Quand un signe nous est présenté ou quand nous l'utilisons nous-mêmes, nous attendons des conséquences déterminées. Nous pouvons dire que nous disposons d'un "système d'attente". » ¹⁶²

Loin d'être une fonction primordiale, le problème de la perception, comme activité qui dérive de l'image constitue pour Norberg-Schulz, tel qu'il ressort du précédent passage, ce par quoi se structure l'argument sur l'information ou sur la communication sociale. N'envisageant d'une même rigueur qu'une architecture programmée qui exige une perception programmée, il y examine les raisons de ces expériences, celle de l'architecte, comme celle qu'il perçoit, en raisonnant sur le processus de production de significations, au sein d'un système de communication.

Tafuri met le doigt sur ce que le design urbain laisse indéterminé : le problème de la perception. À son avis, la perception se produit justement lorsque la structure architecturale ne répond pas aux attentes du spectateur. Il se donne donc comme tâche de désorganiser le système norberg-schulzien d'attentes, en donnant la réplique suivante:

¹⁵⁹ *Idem*, p. 111.

¹⁶⁰ Eco, U., 1980, *op. cit.* p. 37-38.

¹⁶¹ Tafuri, 1976 (1968), *op. cit.*, p. 111.

¹⁶² Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 73; renvoie à Cherry, C., 1957, *op.cit.*, pp. 13 et suiv.

« La perception d'une structure architecturale est donc manifestement la "modification d'un système d'attentes", ainsi que nous l'enseigne la psychologie moderne et comme l'a largement démontré Gombrich pour d'autres systèmes de communications visuelles. »¹⁶³

Tafuri plaide, avec l'historien de l'art Ernest H. Gombrich en faveur des œuvres dotées de capacité d'expression autonome : « *Gombrich s'appuie, pour définir l'activité de perception artistique comme rencontre et confrontation entre un « système d'attente » et l'aspect inédit que contient toute œuvre.* »¹⁶⁴ Il poursuit quelques lignes plus loin sa polémique contre Norberg-Schulz, en affirmant : « *Ch. Norberg-Schulz utilise plutôt les recherches de la Psychologie de la Forme, celles de Piaget, d'Ehrenzweig et la théorie de l'information.* »¹⁶⁵

Pour demeurer cohérent avec lui-même, Norberg-Schulz va non seulement résister aux phénomènes d'expression qui ne se situent pas dans le cadre d'une activité de communication visuelle hautement organisée et contrôlée, mais aussi faire échouer toute tentative de revenir en arrière pour s'enrichir des expériences architecturales délaissées : « [...] nous voyons souvent des architectes qui ne coïncident pas leurs formes en fonction d'une tâche de la construction clairement définie [par la théorie]. Ils préfèrent utiliser des formes "étrangères" empruntées au passé et au présent. »¹⁶⁶

En fait, le mutisme de l'architecture vis-à-vis des formes du passé atteint avec Norberg-Schulz une dimension considérable. Attentif à la nécessité de montrer que le retour au passé ne peut qu'altérer au plan visuel, l'ordre global des signes architecturaux, il nie la capacité de l'architecture organique de signification. Norberg-Schulz doit ignorer, par conséquent les tendances organiques : « *Ceci était typique au cours de la "confusion de styles", mais même aujourd'hui, la construction est souvent un jeu arbitraire déguisé en architecture organique.* »¹⁶⁷

¹⁶³ Tafuri, M., 1976 (1968), op. Cit., p. 244.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 244, note no. 27; renvoi à Ernest H. Gombrich, *Art and Illusion*, 1959.

¹⁶⁵ *Idem*, note, no. 27. p. 244.

¹⁶⁶ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 274.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 287, note no. 3.

Tafuri espère, quant à lui, promouvoir les tendances artistiques à caractère organique. Ces tendances constituent, selon lui, un moyen d'engagement dans une rupture avec la méthodologie sémiotique. Elles sont aussi susceptibles de permettre un retour à la sollicitation de la participation du spectateur à l'acte même de création en lui laissant la liberté de projeter ses propres hypothèses pour l'interprétation d'une forme architecturale. Il fait intervenir Eco pour le faire témoigner sur la manière de créer une œuvre et une forme d'art dont le degré de liberté de leur conception permet de sortir le spectateur des enclaves des contenus et des significations programmées. Il écrit, citant Eco :

« Mais jusqu'à quel point une critique sémantique est-elle en mesure de pénétrer objectivement la structure idéologique de l'architecture ? Et le caractère organique de l'art, reconnu par Della Volle est-il pertinent pour la lecture des phénomènes artistiques non-organiques, désarticulés "ouverts" tels que Dada, l'Informel, le Pop Art ou l'architecture à l'échelle urbaine ? »¹⁶⁸

Tafuri répond par l'affirmative à cette question qu'il pose avec Eco, retrouvant chez ce dernier l'ébauche d'une démarche qui implique non seulement la prise en compte de la structure dynamique de l'imaginaire du spectateur, mais qui garantit aussi la modification par le spectateur de la signification véhiculée par une forme d'art au gré d'une démarche personnelle d'interprétation. Il écrit :

« Umberto Eco a essayé de répondre à quelques-unes de ces questions : L'œuvre d'Art, écrit-il, s'offre à nous comme un message dont le déchiffrement implique une aventure, précisément parce qu'elle nous atteint à travers une organisation des signes que le code habituel ne prévoyait pas. À partir de là, pour découvrir le nouveau code (caractéristique de cette œuvre pour la première fois, tout en demeurant liée au code habituel qu'il viole d'un côté et enrichit de l'autre) le récepteur s'introduit pour ainsi dire dans le message, en faisant converger sur lui toute la série d'hypothèses suggérées par sa disposition psychologique et intellectuelle particulière. À défaut d'un code extérieur auquel il pourrait faire appel, il choisit comme code hypothétique, le système d'engagement sur lequel sont basées sa sensibilité et son intelligence. La compréhension naît de cette interaction. »¹⁶⁹

En tant qu'informel, l'art organique parvient, dans la perspective tafurienne, à insécuriser les théoriciens en quête de formes conventionnelles de langage. Tafuri travaille ici, sans doute, le problème de la *forme ouverte* chez Eco, qui est un postulat pour décrire la nature du contact avec la forme architecturale. La forme *ouverte* vise à cultiver un espace

¹⁶⁸ Tafuri, M., 1976, *op. cit.*, p. 274, renvoie à Eco, U., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1965, p.100.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 274, il renvoie à Eco, U., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, *op. cit.* p. 100.

humain vécu sous le signe des individualités très disparates dans leur réception d'une œuvre. Toute la richesse d'une œuvre se mesure, selon lui, par l'ambiguïté qu'elle porte en elle, et c'est de là, qu'émerge la possibilité de solliciter l'expérience du spectateur. Eco révèle donc comme caractéristique attendue de l'œuvre contemporaine, qu'elle soit imprévue dans sa forme, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas enfermée d'avance dans un système de repères habituels : « *L'attente implique moins une prévision de l'attendu qu'une attente de l'imprévu.* »¹⁷⁰

iii. L'alternative de la critique typologique

Si le développement d'une théorie systémique de l'architecture a entraîné chez Norberg-Schulz un remaniement de la notion de fonctionnalité et a engendré la nécessité d'une compréhension des significations soustraites de la vie sociale, une critique typologique est susceptible d'informer sur ses visées : rendre compte de l'équivalence de valeurs respectives du signe sémiotique et du type pour la recherche :

« Le signe conventionnel peut être aussi un type de bâtiment caractéristique, un plan de terrain ou une forme particulière, etc. [...] Le milieu symbolique peut s'appuyer sur des signes en principe librement choisis, pourvu qu'ils soient courants (publics). »¹⁷¹

C'est au sein de cette démarche qu'il a rendu possible, au plan théorique, la définition de la fonctionnalité : « *Le milieu de symboles demande le développement de structures et de types particuliers qui ne peuvent évidemment entrer en conflit avec les exigences fonctionnelles.* »¹⁷² Comme la structure de la vie sociale exerce une pressante empreinte sur la recherche sur la typologie architecturale, celle-ci doit nourrir le problème du projet urbain : « *À l'intérieur d'un organisme urbain, les thèmes seront généralement des types de bâtiments : "Type de bâtiments" est une expression d'ensemble appropriée, analogue à un "motif".* »¹⁷³

¹⁷⁰ Cité dans Chateau, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 76.

¹⁷¹ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 276.

¹⁷² *Idem*, p. 155.

¹⁷³ *Idem*, p. 240-241.

La critique tafurienne, qui opère dans une perspective de contestation de la sémiotique, comme théorie et comme méthode, rend compte du caractère escamoté qu'elle joue; depuis que la critique typologique est devenue un instrument de contrôle auprès du mouvement moderne. Avec ce même élément critique, Tafuri établit un rapport direct entre la critique typologique et le mouvement de pensée constructiviste, qu'il identifie comme l'aboutissement d'une volonté de contrôle des choix et des formes de réalisation du projet architectural. Il écrit : « *Il est d'ailleurs évident qu'une critique typologique est essentiellement une critique urbaine.* »¹⁷⁴ Selon lui, l'étude typologique a toujours comme objectif la critique de l'héritage historique¹⁷⁵, elle est le résultat de « *l'interaction entre moyens littéraires et moyens graphiques permettant d'assurer sa diffusion et de charger de nouvelles responsabilités des études typologiques.* »¹⁷⁶

iii.i La valeur technique de la critique typologique

La recherche typologique constitue donc selon Norberg-Schulz, une continuité naturelle de la relation entre le signe architectural et le système; un système architectural ne peut qu'être articulé typologiquement : « *Les types offrent des possibilités de variation, autrement dit, les pôles primaires essentiels au type interviennent dans des contextes phénoménaux toujours renouvelés d'après la situation. Le système architectural garantit donc à la fois l'ordre et la variation.* »¹⁷⁷ Pour montrer la pertinence d'une telle orientation, Norberg-Schulz revient sur l'œuvre d'Alberti, en disant :

« L'univers architectural d'Alberti se caractérise donc par *la cohérence et la variation*. Son idée est grandiose et fascinante, surtout à une époque où des formes semblables sont utilisées pour des tâches de la construction très différentes, ce qui a pour conséquence un chaos visuel certain. »¹⁷⁸

Norberg-Schulz suscite l'intérêt à une recherche sur les variations pouvant être obtenues à partir d'un type, et qui puisse maintenir constantes ses propriétés formelles : « *Le concept de la "variation" présuppose que certaines propriétés fondamentales restent*

¹⁷⁴ Tafuri, M., 1976, op.cit, p. 220.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 158. La critique typologique arrive, selon Tafuri, à se faire historique, après avoir utilisé en tant que moyen, comme soutien pour le moment analytique, les résultats de la critique historique», p. 222. .

¹⁷⁶ *Idem*, p. 224.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 299.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 109.

constantes. En d'autres termes, les variations doivent s'accomplir dans les limites de la constance formelle. »¹⁷⁹ Cette base pour la critique typologique dédouble les objectifs : elle permet une organisation rigoureuse de l'activité de conception architecturale, et assurer un certain ordre visuel. Norberg-Schulz songe ainsi utile d'arriver à « un nombre limité », de types, et de systématiser leur « répétition ». Il écrit :

« Par des variations sur un nombre limité de types de bâtiments, le paysage urbain acquiert un ordre visuel. La structure de la variation s'appuie en général sur les principes d'organisation élémentaires de la répétition et de la déviation. En les considérant comme un type de structure particulier, nous donnons à entendre que le thème et ses variations sont des éléments primaires qui caractérisent la forme en question. »¹⁸⁰

À travers l'intérêt qu'il suscite pour la recherche typologique, Norberg-Schulz semble vouloir familiariser l'architecte à un nouveau rapport avec la technique. Il ne perçoit pas nécessairement le rôle de l'architecte réduit à l'introduction des données et à la sélection d'une solution, pour laisser la machine créer des formes, mais il anticipe la nécessité de faciliter la reproduction technique. Il exprime clairement, dans l'extrait suivant, la nécessité pour l'architecture de se baser sur les systèmes techniques issus de l'industrialisation. Cohérent avec lui-même, il ne voit pas comment une relation pourrait être établie entre la production architecturale et la production industrielle, autrement qu'en estimant impérative la saisie de la dimension sémantique, qu'il avait précisément traduite, par sa systématisation de l'étude formelle du type. Il affirme :

« L'industrialisation suppose cependant la répétition des mêmes problèmes, autrement dit, l'établissement d'un nombre limité de catégories de tâches de la construction. Partant de là, il faut développer les systèmes techniques qui possèdent les propriétés nécessaires pour satisfaire ces catégories. Dans une industrialisation poussée, les systèmes techniques seront donnés à l'avance. L'architecte n'a qu'à choisir le système le mieux adapté à la tâche dont il s'occupe, c'est-à-dire à établir une correspondance sémantique. »¹⁸¹

C'est dans l'horizon de la critique tafurienne que se cristallise principalement chez nous ce rapport entre le développement chez Norberg-Schulz d'une critique typologique, fondée sur des conventions symboliques et la productivité au sens que la technique

¹⁷⁹ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 240.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 240-241.

¹⁸¹ *Idem*, p. 286-287.

moderne l'entend. Tafuri souligne que l'édification du système architectural sur les *types* et leur *variation* est l'essence même de la production en série. La typicalisation comprend, selon lui, une dimension qui répond aux valeurs modernes que l'architecture a adoptées : la production en série et la rétraction des cycles de production au bénéfice d'une accélération des rythmes de construction. Tafuri identifie dans la structure de la relation entre la forme et le type le lieu d'émergence durant la modernité des expériences néo-classiques.¹⁸² Il fait remonter le phénomène de la production en série à l'héritage des XV^e et XVI^e siècles et à la recherche des « modèles idéaux »¹⁸³, qui les caractérise et qui trouve son expression dans l'étendue des échelles que permet la production en série, des détails architecturaux, en passant par la villa et jusqu'à la ville. Il voit une continuité de ce processus dans le discours fonctionnaliste. Il écrit :

« Les modèles urbains du constructivisme européen étendaient l'objet typologique au système urbain dans son entier, formant une chaîne parfaitement décrite par Hilberseimer, au sommet de laquelle il y avait la ville et à la base *le design* de l'objet ou de la cellule de l'habitation. En ce sens, la ville était soumise à une tentative de *design* globale vérifiable figurativement : l'œuvre administrative de Martin Wagner à Berlin, de Bruno Taut à Magdeburg, de Schumacher à Hambourg, de Van Eesteren à Amsterdam, de May à Frankfort, rentrent parfaitement dans cette tentative ratée de l'urbanisme moderne. »¹⁸⁴

Tafuri inscrit le problème du type dans l'histoire de la théorie moderne du *design*. Selon lui, si l'identification des types constitue le parcours préalable à un renforcement de la relation entre l'activité architecturale et le projet urbain, ce parcours modifie, la codification de la perception, c'est là, toujours selon lui, le trait saillant de la production en série et le besoin de modèles. Il écrit :

« Si la perception n'a plus de valeur et de signification en soi, si elle n'est plus que le moyen à travers lequel on utilise un processus en série il est au fond inutile

¹⁸² *Idem*, p. 132.

¹⁸³ Tafuri, 1976 (1968), *op. cit.*, p. 158. Tafuri remonte le phénomène de la production en série à Serlio. Il écrit: «L'influence de Serlio dans l'Europe entière peut donc se ramener à la signification de sa critique du code classique. [...] Le fait de travailler sur des *modèles idéaux* et sur des variations en série, est essentiel pour la critique serlienne : c'est ce qui lui permet d'isoler et d'étudier les différents éléments. À la villa Adriana, *la série* était réalisée, dans les esquisses de Léonard et de Perruzzi, chez Serlio, dans les schémas urbains de Franco di Giorgio et de De Marchi, dans *les inventions* de Montano, elle prend forme dans la succession étudiée des types et des variations. Quand, à partir de 1580 environ, Montano dessine ses fameux *tempietti*, dans lesquels il dissimule une surprenante casuistique typologique, sans préjugés, sans une fausse patine antique, un but était rejoint. Ce but était d'atteindre un résultat à valeur critique, par rapport à l'héritage laissé par les XV^e et XVI^e siècles au sujet des organismes à plan centré».

¹⁸⁴ *Idem*, note no. 34, p. 224.

que cette série soit déjà traduite en série industrielle, étant donné la valeur de «modèle» que prend le comportement artistique, cela confirme que ce qui entre profondément en crise c'est le concept classique d'objet, ses attributions institutionnelles. »¹⁸⁵

Norberg-Schulz implique-t-il pour autant l'activité architecturale dans un projet où la production mécanique définit ses fonctions et ses moyens? Il donne lui-même la réponse optant pour la logique par laquelle Wittgenstein raisonne sur la signification architecturale : « *Il était difficile d'éviter la confusion avec les concepts qualitatifs avant que la philosophie du langage n'ait étudié le problème de la signification.* »¹⁸⁶ Norberg-Schulz déduit de la distinction, à laquelle réfère ici, faite par Wittgenstein, entre la démarche qualitative et la démarche quantitative, une forme de critique de la forme par la « catégorisation », la « différenciation » et la « combinaison » pouvant refléter la capacité du système architectural de fonctionner sémantique. Il écrit :

« Le terme "adaptabilité" nous amène au problème important de l'analyse sémantique : la capacité des systèmes formel et technique. Nous avons dit, au cours des chapitres précédents, que la capacité était fonction de l'articulation des systèmes. [...] une tâche dont les objets de pôles sont nombreux et appartiennent à différentes catégories demande une forme différenciée en conséquence (*). Si l'articulation s'appuie sur des combinaisons *probables* d'éléments et de relations, la forme sera apte à recevoir plusieurs contenus avec un certain degré d'approximation. »¹⁸⁷

Il faudrait nous référer à la littérature spécialisée sur le problème de Wittgenstein pour établir notre conclusion sur la manière avec laquelle Norberg-Schulz préfère s'en tenir à un langage architectural, technique et reproductible. Les critiques ont l'habitude de voir dans l'attitude de Wittgenstein à penser le langage de l'art le reflet de son fameux jeu de langage.¹⁸⁸ Selon Raphaël Celis, le jeu de langage chez Wittgenstein, est une forme d'organisation des manifestations de la forme d'art, il a comme principes pour mettre le langage de l'art au service des techniques de production industrielle: i) cultiver des différences; et ii) multiplier les possibilités de jeux de langage ou de croisement entre les

¹⁸⁵ *Idem*, p. 124

¹⁸⁶ Norberg-Schulz, Ch., p. 139, note no. 26.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 284-285; (*) renvoie à L. Wittgenstein, *Tractatus*, 313..

¹⁸⁸ Voir dans Chateau, Dominique, *La question de la question de l'art*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994. pp.31 et suiv.

formes de langage.¹⁸⁹ À la question visant à savoir quel critère Wittgenstein emploie pour parvenir à établir un sens à ces jeux de langage, Celis précise que Wittgenstein a voulu retourner à une correspondance vraie de la forme et du contenu par la suppression de la nécessité de désigner un contenu. Prise dans son sens courant chez Wittgenstein, l'œuvre d'art, telle que bien décrite par Celis, ne désigne rien, elle est dénuée d'une existence réelle. L'œuvre d'art doit donc être vacante. Mais elle ne reste pas vacante pour longtemps, car la technique s'en empare aussitôt et détermine l'information qu'elle est vouée à véhiculer. Celis précise :

« Sa fonction [le langage] communicative d'information et d'objectivation est donc loin de supplanter celles qui ont trait à son usage éthique ou esthétique. C'est pourquoi vouloir que se confondent les visées du langage scientifique et du langage de l'action est une entreprise aussi suspecte que celle qui consiste à vouloir concilier l'art avec les techniques de la production industrielle. Wittgenstein présente d'ailleurs souvent l'œuvre d'art comme un exemple : l'œuvre d'art réussie est celle qui montre ce qu'elle ne s'est point préoccupée de désigner comme tel. »¹⁹⁰

Norberg-Schulz a proposé de considérer la forme architecturale comme un « objet intermédiaire » de signification. Porteur d'une dimension sémantique : « *Le problème artistique en lui-même consiste à concrétiser un contenu (un objet intermédiaire) dans un autre moyen d'expression et c'est la raison pour laquelle l'aspect sémantique est d'une importance primordiale* »¹⁹¹, son concept d'objet mérite une interrogation sur son utilité et sur ce qu'il pourrait ajouter comme valeur à la recherche sur la signification architecturale.

Françoise Dastur élucide la portée des termes *faits* et *objets*, qu'utilise Norberg-Schulz dans sa description du langage architectural. Selon elle, ces termes, constituant la base du « jeux de langage » lancé par Wittgenstein, dénotent l'exclusion d'un rapport entre « un sujet (faisant partie du monde des faits) » et un « objet ». Elle énonce : « *L'intention de Wittgenstein est de faire disparaître un tel sujet : "ceci montre également, écrit*

¹⁸⁹ Raphaël Celis, *Langage de l'action et activité langagière. A propos du livre de J. Bernstein : Praxis and Action*, in *La sémantique de l'action*, 1977, p. 229.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 230.

¹⁹¹ Norberg-Schulz, Ch., *SLA*, p. 86. (*) renvoie à Morris dans « *Esthetics and the Theory of Signs* » dans *Journal of Unified Science*, vol. 8, 1939, pp. 131 et suiv. ; (**) renvoie à Arnheim dans « *The Gestalt theory of Expression* », *Psych. Rev.*, mai 1949.

*Wittgenstein, que l'âme – le sujet – telle que la conçoit la psychologie superficielle d'aujourd'hui n'est qu'irréalité". »*¹⁹² L'exclusion du sujet signifie, selon Dastur, une exclusion de la question du sentiment et d'intuition du problème du langage, à un point tel que le jeu de langage n'est conçu, promu, que sur la base des rapports établis seulement entre les objets.¹⁹³

Conformément à la démonstration de Dastur, Norberg-Schulz fournit avec Wittgenstein l'idée d'une œuvre devant être perçue seulement comme un objet; cette œuvre ne peut invoquer une quelconque idée sur le sujet, que ce soit sur le sujet qui la conçoit ou sur le sujet qui la perçoit. Paul Ricoeur entame, lui aussi, la question de l'effacement du sujet chez Wittgenstein, par le biais d'une critique qui équivaut, sur le plan épistémologique, à affirmer une position anti-phénoménologique. Il montre qu'avec Wittgenstein, le sentiment d'intuition, comme moyen de postuler le critère de perception d'une œuvre, apparaît comme un gaspillage. Il y a seulement un jugement sur l'œuvre qui se limite à l'appréciation de son caractère matériel, qui est une ouverture à une investigation sur des assertions publiques pour donner ainsi sens à la valeur de l'expérience esthétique. Ricoeur écrit :

« L'analyse linguistique évite les difficultés de toute introspection, à savoir le recours au vif, à l'intuition : Wittgenstein, en faisant le procès des "descriptions ostensives privées" a fait le procès de toute phénoménologie qui se présente comme une modalité de "perception interne"; à quoi l'analyse linguistique oppose l'investigation des énoncés publics dans lesquels s'exprime l'expérience. »¹⁹⁴

Cette problématique chez Wittgenstein qui soulève les difficultés théoriques de son système analogique avec le système de signes sémiotique, réduisant la perception à l'identification d'objets, alors que pour l'essentiel, tel que Ricoeur le rappelle bien, la perception a attrait aux intuitions, se reflète dans l'affirmation de Norberg-Schulz que la leçon pouvant être tirée de la perception est une illusion comme toute leçon qu'on peut tirer de la phénoménologie elle-même:

¹⁹² Dastur, Françoise, « Dialectique de la compréhension et de l'explication selon K.O. Apel » dans *La sémantique de l'action, La sémantique de l'action*, CNRS, 1977, p. 277, elle renvoie à Wittgenstein, *Tractatus*, 5.5421.

¹⁹³ *Idem*, p. 277, 283.

¹⁹⁴ Ricoeur, Paul, *Phénoménologie et analyse linguistique*, in *La sémantique de l'action*, CNRS, 1977, p. 113.

« Nous avons vu qu'une "description phénoménologique" est illusoire puisque toute description doit se faire en termes d'objets. Si le spécialiste essaie de découvrir quelque chose en se plaquant naïvement en face de l'œuvre d'architecture, il doit, de toute manière, faire appel à des concepts définis pour décrire ce qu'il a trouvé. Sinon, son travail sera sans intérêt pour les autres. »¹⁹⁵

¹⁹⁵ Norberg-Schulz, Ch., *SLA*, p, 106.

IV. Conclusion

Il revient à Norberg-Schulz d'avoir su extraire assez clairement la notion d'image architecturale. Cette conclusion, et les balises qui la fondent – liées à son adhésion à l'approche sémiotique – sont bien exprimées dans le travail que mène Norberg-Schulz pour mettre en œuvre le concept de signe. En rapprochant de cette conclusion, l'arrière-plan de l'idée qu'il avance sur la tâche de l'architecture d'assurer la communication sociale, c'est-à-dire l'organisation visuelle de l'environnement, on comprend qu'à travers la recherche typologique à laquelle il incite et sa définition de la fonctionnalité Norberg-Schulz lie étroitement l'architecture au domaine du design urbain.

Également, nous avons pu constater, comme résultat de son escamotage de l'activité libre de l'image architecturale, dû à l'idée qu'il travaille, avec Wittgenstein, selon laquelle l'art ne vit pas d'images, mais de faits réels, que le problème de la perception découle d'une orientation sur la communication visuelle. Nous proposons d'approfondir ces derniers aspects dans le chapitre suivant.

**Chapitre III: Schématisation
et formes cognitives**

I. Introduction

Lorsque Norberg-Schulz a entrepris le chemin de la théorie, il avait en vue un projet de base : constituer un genre supérieur de savoir et acquérir un degré très élaboré de critique du langage architectural, d'où son métalangage. Il entendait par là, fournir une connaissance sur les matériaux permettant la réintégration culturelle et sociale et rendre ainsi fertile l'analyse du langage architectural. Il a donc fixé, tel que nous l'avons montré dans le précédent chapitre, le processus de réintégration sociale sur la nécessité d'une critique typologique des formes architecturales. Quels que soient les moyens qu'il avait utilisés pour encadrer sa recherche typologique, son problème a été d'arriver à une analyse permettant d'organiser l'activité architecturale en fonction d'une priorité en rapport avec la demande pressante qu'il formule, réduire le langage architectural à un problème de signe, à l'intérieur d'un problème plus global, celui de la qualité visuelle de l'espace urbain. D'où la pertinence, qu'il a essayé de démontrer dans sa méthodologie typologique, de la nécessité de dissolution de l'architecture dans le problème urbain. On a conservé, par conséquent, avec Norberg-Schulz, le privilège de voir dans l'expérience visuelle de l'espace architectural une donnée sur l'interaction entre les qualités formelles des formes architecturales et le système de symbolisation sociale.

Le but de ce chapitre est d'approfondir le cadre dans lequel Norberg-Schulz pose le problème de la perception et de montrer les conditions essentielles structurantes la schématisation dans leur statut épistémologique et leur capacité d'organiser l'espace réel de construction. Les notions de schéma et de perception passent pour offrir ensemble des représentations, des processus et des enregistrements mentaux. L'examen que nous proposons de faire des relations existantes entre les deux notions exige un retour sur les données concernant la symbolisation sociale, déjà vues dans le chapitre précédent. On parle dans le domaine de la psychologie de la forme, inspirée par la production artistique et architecturale, de schéma et de schème. Bien que les deux notions dépendent d'un regard sur la vie mentale et sur les expériences perceptuelles, les objets et les représentations que ces deux notions tracent ne sont pas les mêmes. Il est donc nécessaire d'établir des limites entre elles. Ce que nous ferons au cours du présent chapitre.

Notre exposé portera sur le rapport du schéma à des notions formatrices concernant les enregistrements de représentations dans l'espace mental de l'architecte et du spectateur et leur fonctionnement, telles que, la cognition et le stimulus. Alors même que les notions de cognition et de stimulus requièrent une analyse de grande extension sur les faits culturels, le schème est indépendant par rapport à l'habitus culturel. Une fois établie cette différence entre schéma et schème, comme premier fond de représentation du problème de la perception chez Norberg-Schulz, il sera possible de constituer des synthèses et de les mettre en rapport avec le fond culturel sur lequel repose le cadre déterminant l'activité de schématisation.

II. La schématisation et ses fonctions

i. Qu'est-ce qu'un schéma ?

Nous pouvons suivre Norberg-Schulz sur le terrain où il a cherché à se convaincre de la nécessité de la schématisation de l'architecture et montrer que son schéma n'est pas un genre interne à une forme, mais plutôt le résultat d'une abstraction de relations entre les objets architecturaux. Norberg-Schulz rabat la discussion autour du schéma sur le besoin d'une direction :

« Dans la vie quotidienne, nous agissons généralement en nous basant sur la direction, la taille et la distance et seule une attitude particulière nous permet de combiner ces phénomènes en une conception supérieure de l'espace. Un tel schéma de l'espace sous une forme développée est apte à définir les relations entre les choses, par des indications telles que droit et gauche, avant et après, dessus et dessous et aussi par des considérations touchant les tailles relatives.»¹⁹⁶

Ce parti pris est rendu nécessaire par l'exigence de clarté de la signification architecturale, tel qu'il ressort clairement de l'extrait ci-dessus, une association entre l'exigence de clarté et le caractère « opérationnel » du schéma a été ainsi bien pensée par Norberg-Schulz : « *Piaget montre que notre " conscience de l'espace " se base sur des schémas opérationnels ou expériences avec les choses.* »¹⁹⁷ On peut effectivement discuter de son schéma exactement comme celui de Piaget que Zelia Ramozzi-Chiartino

¹⁹⁶ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 53.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 53.

ne considère nullement voué à une véritable activité symbolique.¹⁹⁸ La construction «réelle» de l'espace chez Piaget est soumise, selon elle, à une conception classique de l'espace; elle est comprise dans le cadre de l'explication «des schèmes pratiques».¹⁹⁹

Pour Norberg-Schulz, les schémas intègrent un système de coordonnées spatiales dont les degrés de liberté ne sont au fond qu'une garantie de l'accommodation du jeu entre les schémas aux conditions environnementales et urbaines. Il discute ainsi du problème de l'espace chez Piaget et définit ses schémas :

« La topologie ne se préoccupe pas des distances, des angles ou des surfaces, permanents, mais se base sur des relations telles que la proximité, la séparation, la succession, la fermeture (intérieur, extérieur) et la continuité. [...] La seule espèce d'ordre qui peut être atteinte se base sur la relation de proximité et consiste en une succession de choses séparées. Cette espèce d'ordre ("collection") se transforme ensuite en schéma de continuité, lorsque l'enfant comprend que l'opération de proximité est elle-même un processus qui peut se répéter à *l'infini*. De cette façon, l'opération s'abstrait des choses physiques, qui lui ont donné naissance. Aussitôt que la "continuité" est acquise, un seul petit pas supplémentaire manque pour la formation de schémas qui déterminent la relation *entre* les choses. *La ligne droite* joue une fonction importante dans le développement de tels schémas d'ensemble.»²⁰⁰

De l'exigence de clarté s'ensuit une autre problématique liée aux caractéristiques du schéma. L'exposé porte sur le rapport du schéma à la mesure; un schéma ne vaut que s'il a été produit sous une même taille : « *La "constance de taille" est un schéma qui résulte de l'expérience opérationnelle selon laquelle les choses gardent leurs dimensions même quand elles bougent.* »²⁰¹ Par ce mode de présentation du schéma, Norberg-Schulz n'entend pas seulement faire croire à une homogénéité tirant parti de la dimension, mais aussi faciliter, voire inciter à, la répétition le même schéma. Norberg-Schulz établit ici une position méthodologique concernant la relation entre le schéma et la perception «*Nous pouvons presque déclarer équivalents le schéma et la perception*»²⁰², en l'occurrence, la seule qui puisse convenir à la logique que sous-tend l'activité de

¹⁹⁸ Ramozzi-Chiartino, Z., *La théorie de Piaget et ses applications, une hypothèse de travail pour la rééducation cognitive*, Éditions Turion, Paris, 1989, pp. 27, 82.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 170.

²⁰⁰ Norberg-Schulz, SLA, p. 50.

²⁰¹ *Idem*, p. 48.

²⁰² *Idem*, p. 46.

schématisation que nous pouvons sûrement identifier suivant Ramozzi-Chiarttino : la répétition. Elle explique de la façon suivante. Pour Piaget, l'espace au départ n'est qu'une construction mentale, il n'évolue vers son statut concret que si la personne a entrepris véritablement une action physique sur lui, percevoir des formes ou en saisir un sens dépend, par conséquent, d'une expérience répétée.²⁰³

Pour Norberg-Schulz, un schéma ne peut évoquer une signification ambiguë ou un mode de présentation inconnue. La perception étant ici en jeu, il va établir un appariement entre la perception et l'information. Ce n'est pas une spéculation, mais une exigence qui découle d'une définition systémique de la perception : la perception se rapporte aux objets qui font partie d'un « ordre »; elle ne concerne pas les « phénomènes accidentels ». Après avoir rejeté la définition qu'Egon Brunswik attribue à la perception en tant qu'un phénomène donné par le sens²⁰⁴, Norberg-Schulz écrit :

« On peut dire en règle générale que le but de la perception est de nous donner une information permettant d'agir de manière appropriée, mais la perception est un compagnon peu fiable qui *ne transmet pas un monde objectif et simple*. [...] Mais il serait très peu satisfaisant de considérer le monde comme un agrégat de phénomènes accidentels. L'expérience quotidienne nous apprend que les phénomènes s'unissent de façons particulières, nous parlons de causes et d'effets, de signification et d'ordre. »²⁰⁵

Ce mode de présentation de la perception préparatoire à problème du schéma que Norberg-Schulz hérite de Piaget réalise une différenciation progressive entre la faculté de perception et les objets qui représentent des caractéristiques instables ou inconnues : « *La perception s'avère très insatisfaisante au regard des choses inconnues* »²⁰⁶, Norberg-Schulz cherche à montrer la prégnance de l'habitude sur la perception :

« Les schémas, comme nous l'avons vu, sont des "habitudes de perception" qui ne sont établies de manière à acquérir le caractère de "quasi-objets". Ils possèdent un degré d'objectivité (de stabilité) moins élevé que les concepts scientifiques, mais malgré cela, ils peuvent être communs à une collectivité plus ou moins étendue.»²⁰⁷

²⁰³ Ramozzi-Chiarttino, *op. cit.*, p. 170.

²⁰⁴ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 32; renvoi à Brunswik, *Marx Psychological Theory*, New York, 1951, p. 135.

²⁰⁵ *Idem*, p. 32.

²⁰⁶ *Idem*, p. 42.

²⁰⁷ *Idem*, p. 58.

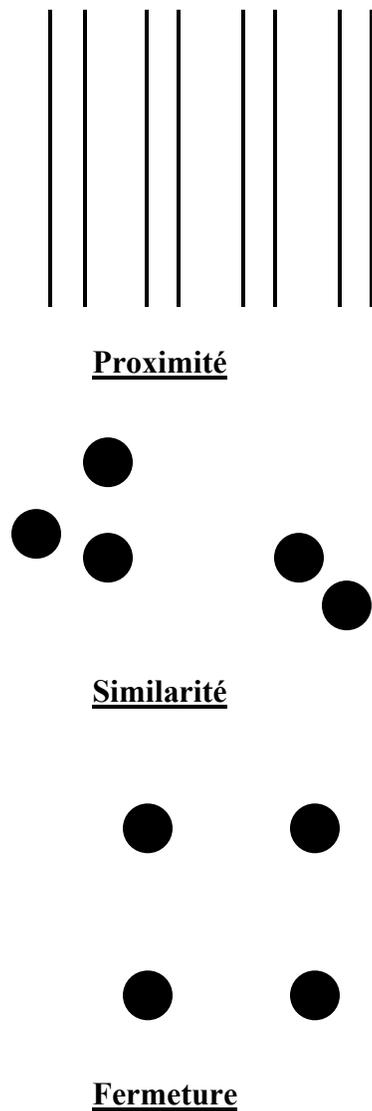


Figure 1 : Lois de la Gestalt.
Source : Norberg-Schulz, SLA.

Ce premier fond d'établissement de la problématique du schéma permet de stratifier les aspects qui attirent notre attention dans le cadre de cette étude.

ii. Le fondement culturel de la schématisation

Norberg-Schulz corrobore, avec Piaget, une compréhension de la perception qui tient compte de l'aspect social de la symbolisation. Il n'y a pas, selon lui, de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne perçoit et quand elle se base pour la compréhension sur des schémas reproduits auparavant durant la socialisation. Cette

perception est la prérogative d'une seule et unique fonction mentale ; elle constitue la manière dont l'esprit du spectateur traite le schéma comme matériau de « reproduction ». C'est précisément par ce postulat que Norberg-Schulz affronte le psychologue de la forme Rudolf Arnheim :

« Arnheim intitule un chapitre sur la reproduction par les enfants: "Ils dessinent ce qu'ils voient", assertion qu'il soutient en disant que ni la perception ni la reproduction ne veulent ressembler à une "représentation photographique". Cela est vrai dans la mesure où les deux opérations se basent sur des schématisations, mais les recherches de Piaget montrent que nous ne pouvons poser aucun signe d'égalité entre elles. [...] Mais nous avons vu que la reproduction considère seulement ces éléments de la perception qui s'adaptent aux schémas de reproduction et ainsi nous devons conclure que nous ne reproduisons ni ce que nous voyons, ni ce que nous sommes capables de voir, mais ce que permettent nos schémas de reproduction. Les schémas de reproduction et leur utilisation sont déterminés par nos expériences au cours du processus de socialisation. »²⁰⁸

Norberg-Schulz se trouve dans la nécessité d'exprimer qu'il ne s'agit pas pour lui de proposer une lecture arnheimienne de la forme – bien qu'il admette son importance – mais bien d'établir, en vue d'une lecture structurale, des parallèles entre des modèles mentaux et modèles sociaux. Se référant à la relation entre les souvenirs se rapportant à des formes telles qu'elles sont réellement vues et montrées dans un contexte des expériences sociales, il devrait rejeter chez Arnheim le fait de considérer les états émotionnels comme des ingrédients fondamentaux de la perception :

« Le psychologue Arnheim [...] soutient que tout nous pousse à admettre que les arrangements particuliers des lignes et des formes correspondent à des états émotionnels particuliers(*). Il serait préférable de dire que des structures déterminées ont certaines possibilités limitées pour recevoir des contenus. [...] La similitude structurale ne devient effective qu'à partir du moment où nous avons appris à organiser les formes perceptuellement. [...] L'expérience des œuvres d'art est facilitée également quand on sait que des formes déterminées ont été réellement utilisées dans des contextes déterminés. »²⁰⁹

Du socle méthodologique concernant le rapport que Norberg-Schulz établit entre la perception et l'habitus visuel découle l'organisation générale du fondement culturel de la schématisation : « *Les schémas, en outre, sont culturellement déterminés.* »²¹⁰ Une fois ce fondement est établi, la perception devient une réalité autonome face aux rapports

²⁰⁸ *Idem*, p. 91

²⁰⁹ *Idem*, p. 86; (*) renvoie à Arnheim, « *The Gestalt theory of Expression* », *Psych. Rev.*, mai 1949.

²¹⁰ Norberg-Schulz, *SLA*, p. 53.

affectifs ou subjectifs que le spectateur peut avoir dans son contact avec une forme architecturale. Norberg-Schulz écrit: « *on étudie (perçoit) la valeur des choses sans s'engager soi-même à leur égard.* »²¹¹ Le spectateur doit, ainsi, se retirer ou s'esquiver en tant que sujet percevant et envisager l'œuvre dans un état d'opacité, avant d'accéder à son contact. Il n'a même pas besoin d'interpréter l'œuvre ou élaborer une hypothèse personnelle sur la signification qu'elle véhicule, il doit simplement s'accommoder du schéma produit et participer malgré lui à l'efficacité de l'information qu'il véhicule. Norberg-Schulz écrit :

« Nous pouvons conclure que les produits sont déterminés par les schématisations du "producteur" et qu'ils ne deviennent compréhensibles que si le "consommateur" adopte une attitude conforme. »²¹²

Norberg-Schulz ne rend donc pas le spectateur maître de ses impressions face à une œuvre d'art, puisque celui-ci n'a d'autres choix que de recevoir telles quelles les idées ou les informations qu'elle véhicule. Mais il ne rend l'architecte non plus maître de la forme et de son art, puisqu'il doit se remettre à l'exigence d'exercer un savoir sans s'écarter des formes de représentations sociales :

« À l'intérieur d'un système articulé, on peut, sans s'écarter du système, exprimer diverses nuances significatives. La création originale ne consiste donc pas à rompre avec le système, mais bien à utiliser le système lui-même de façon à dévoiler de nouvelles possibilités "cachées". »²¹³

Norberg-Schulz argue que le client non plus ne peut conserver le privilège de repérer ses besoins ou son art de vivre: « *L'architecte doit comprendre que sa responsabilité transcende la satisfaction du client particulier. L'ordre fonctionnel et symbolique qu'il devrait créer ne permet pas de considérer les tâches isolement.* »²¹⁴ Si la notion de schéma suggère, selon lui, une idée bien ordonnée : celle d'établir un parallèle entre l'activité de schématisation et les formes de symboliques dans une culture donnée, c'est qu'elle dépend de l'hypothèse selon laquelle : « [...] *un système de symboles influence ses utilisateurs.* »²¹⁵ Norberg-Schulz appelle l'étude de ce fait la « pragmatique ». ²¹⁶

²¹¹ *Idem*, p. 67.

²¹² *Idem*, p. 92.

²¹³ *Idem*, p. 244.

²¹⁴ *Idem*, p. 316.

²¹⁵ *Idem*, p. 72.

²¹⁶ *Idem*, p. 72.

iii. La perception en fonction de l'acquis pragmatique

Selon Norberg-Schulz, les significations qu'une œuvre doit contenir ne peuvent pas être élaborées qu'à la lumière d'une compréhension préalable des mécanismes de réaction du spectateur. D'où la pertinence qu'il défend de l'approche **pragmatique** et qu'il présente ainsi : « *La pragmatique [...] comprend tous les facteurs psychologiques et sociologiques, c'est-à-dire les intentions et les buts atteints.* »²¹⁷ Il exprime ainsi la nature de l'expérience esthétique dans les limites de l'influence qu'exerce une œuvre sur le comportement du spectateur : « *La modification du comportement exigée du spectateur constitue un problème particulier lié à l'expérience de l'architecture* ». ²¹⁸ L'investigation pragmatique offre le meilleur matériel pour envisager l'organisation de l'espace habité. Sur cette motivation derrière la mise en pratique du pragmatisme, il écrit :

« Morris, par exemple, montre que les habitants des grandes cités sont plus passifs que ceux des villages et des petites villes(*). Si nous décidons de combattre cette passivité, nous devons donc donner aux grandes cités une structure différente et tirer profit des expériences menées dans ce but dans les ensembles urbains plus réduits. »²¹⁹

iii.i Le stimulus comme condition pour la perception

Le pragmatisme, du moins de la manière dont Norberg-Schulz l'applique, met en jeu le problème de la perception en la considérant comme une forme de réaction à un *stimulus* : « *Pour chacun de nous, des stimuli particuliers seront rattachés à des systèmes particuliers de cohérences (schémas) durant le processus de la perception. On peut exprimer ceci en disant qu'un stimulus particulier produit des attentes particulières.* »²²⁰ En somme, le stimulus est donc pour Norberg-Schulz l'équivalent à la perception. Il suffit, pour se convaincre que cette présentation est constituée et supportée par la pragmatique, de voir son discours sur les activités sensori-motrices : « *Les schémas perceptuels les plus simples résultent de l'activité sensori-motrice, les schémas les plus*

²¹⁷ *Idem*, p. 72.

²¹⁸ *Idem*, p. 308.

²¹⁹ *Idem*, p. 177; (*) renvoi à Morris Morris, *Varieties of Human Value*, Chicago, 1956, p. 83.

²²⁰ *Idem*, p. 58.

*élevés se basent, comme on l'a suggéré plus haut, sur la communication d'expériences.»*²²¹

Compte tenu que la perception est conditionnée dans sa totalité par le stimulus, tout son exposé portera sur la nécessité d'associer aux activités de perceptions traitées comme problème de stimulus la condition qui lui est sous-jacente : introduire une coupure entre le problème de la perception et celui de l'imaginaire architectural.

Arnheim qui a mis systématiquement entre parenthèses les significations données à l'intérieur des pratiques liées à un contexte culturel déterminé, – car pour lui, les perspectives du symbolisme sont anonymes et essentiellement impliquées dans les lois dynamiques de la vision, ils sont donc extérieurs par rapport aux nominations systémiques –²²², a buté sur la question. Il a attiré l'attention sur la relation entre l'utilisation du stimulus, comme une source d'information sur la perception, et les représentations artistiques intimement liées à la réalité : « *La représentation met toujours en jeu une interaction entre la structure de la configuration-stimulus, le processus organisateur dans le champ de réception visuelle du cerveau et l'attitude de l'artiste et de son temps à l'égard de la réalité.* »²²³ La dichotomie méthodique, est entre un art qui vaut parce qu'il indique une réalité dans laquelle se reconnaît le social et un art qui ne vaut que parce qu'une image requiert une analyse de grande extension. Les ouvrages d'Arnheim auxquels nous référons sont des développements des mêmes hypothèses et matériaux de travail élaborés dans *Art and Visual Perception (1954)*. Ils sont donc antérieurs à SLA et leur valeur critique est valable.

Il importe notamment de considérer ici la remarque d'Arnheim « *la perception n'ayant pas la même signification pour tout le monde* »²²⁴, et de poursuivre avec lui la définition qu'il donne à la perception comme image, en réponse aux analyses basées sur le stimulus :

²²¹ *Idem*, p. 47.

²²² Arnheim, R., *La dynamique de la forme*, 1986 (1977), p. 165.

²²³ Arnheim, R., *Vers une psychologie de l'art*, Paris, 1973 (1966), Éditions Seghers, p. 44.

²²⁴ Arnheim, R., *La pensée visuelle*, op.cit. 1976 (1969), p. 24.

« D’aucuns prennent ce terme [la perception] dans une acception très étroite, pour décrire uniquement ce que reçoivent les sens au moment où ils sont stimulés par le milieu extérieur. Cette définition est trop restrictive dans le cadre du présent ouvrage : elle ne tient pas compte, en effet, des images qui se présentent à l’esprit de la personne qui, le regard vague ou les yeux fermés, pense à ce qui est ou pourrait être. »²²⁵

Arnheim identifie, au fond, l’art qui s’adapte à la nécessité d’introduire des stimuli comme une nouvelle approche de la systématisation de la « reproduction ». ²²⁶ L’explication de la perception par le stimulus présente, à coup sûr, suivant Arnheim, un art pouvant être reproduit et répété tant qu’on voudra.²²⁷ Il montre à travers le suivant extrait les limites imposées au langage de l’art par les analyses basées sur l’interprétation de la perception par le stimulus :

« Représenter, cela consiste à “voir dans” la configuration qui sert de stimulus un schéma adapté à sa structure – ce qui est souvent un problème difficile et parfois même insoluble – et inventer un équivalent pictural de ce schéma. [...] Les lignes sinueuses dont Van Gogh s’est servi pour représenter ses cyprès ne lui ont pas été données par le stimulus, ne consistait en coups de pinceau ondulants. Ces coups de pinceau étaient plutôt du concept perceptuel mis en œuvre, sa matérialisation en tant que forme tangible, sa tradition dans le registre pictural, plutôt qu’une reproduction. »²²⁸

Arnheim exerce avec vigueur une pression modifiante sur la réflexion sur le schéma pour que le phénomène « accidentel » puisse être érigé en facteur déterminant la perception. Dans une observation sur la relation entre la perception et les règles de la composition picturale, il écrit : « *Le développement le plus récent et le plus radical de la tendance que nous étudions ici est l’utilisation de l’accident non pas simplement comme sujet, mais comme principe formel de composition picturale.* »²²⁹ À l’opposé de l’homme total de Norberg-Schulz, dont les facultés d’imagination ne peuvent pas collaborer à la détermination de la signification d’une œuvre architecturale, puisque cet homme ne perçoit pas pour lui-même mais pour une communauté ou une culture entière, l’homme d’Arnheim se situe comme personne qui perçoit et qui pense l’œuvre pour soi.

²²⁵ *Idem*, p. 24.

²²⁶ *Idem*, p. 44.

²²⁷ *Idem*, p. 38.

²²⁸ *Idem*, p. 44.

²²⁹ Arnheim, R., *Vers une psychologie de l’art*, Éditions Seghers Paris, 1973 (1966), p. 186.

Mais outre ce fossé qui sépare entre deux approches du même problème qui est la perception, il y a le cadre dans lequel sont placées respectivement les caractéristiques des formes perçues. Si pour Norberg-Schulz les qualités du schéma se rapportent, on l'a vu, à des questions, comme *la taille, la distance, l'ouverture et la fermeture*, traitées pour discuter de la forme comme « tout unifié »²³⁰, qu'on pourrait rattacher à un principe instauré par Piaget, selon lequel il n'y a que des « totalités perceptives »²³¹, pour Arnheim, la perception et les qualités du schéma se rapportent « aux détails des espèces » et donc à un genre général. Arnheim écrit assumant l'héritage aristotélicien relatif à la perception :

« [...] il n'est rien de semblable à la perception de l'objet individuel au sens où on l'entend aujourd'hui. "La perception en tant que faculté, écrit Aristote dans un passage, s'applique à l'espèce et non pas simplement à un ce quelque chose"; autrement dit, nous percevons toujours dans les détails des espèces, des qualités générales, plutôt que leur unicité. [...] Telle est la sagesse de *l'universale in re*, comme on devait l'appeler plus tard, ou de l'universel contenu dans l'objet particulier lui-même – sagesse que notre propre "théorisation" s'efforce de mettre en rapport avec la *Wesensschau*, à savoir la perception directe des essences. »²³²

Norberg-Schulz a rappelé aussi et avec vigueur qu'il n'ait rien dans la perception qui ne se rapporte pas à un ordre : « *La thèse de la psychologie de la Gestalt, selon laquelle nous préférons toujours la solution la plus simple, s'explique par le fait que nous "savons" qu'un ordre clair est pratique. Mais le besoin d'un ordre simple n'est pas absolu, pourtant c'est un phénomène bien connu que la perception tend à simplifier la situation à l'extrême.* »²³³ Norberg-Schulz tentait de mettre en crise, tel que nous l'avons discuté dans le précédent chapitre, la situation de l'expression organique.²³⁴ Non seulement en raison de son origine historique qui se découvre et leur autonomie par rapport aux formes de symbolisation sociale qui s'affirme, mais aussi en raison de sa capacité de défier la nécessité d'ordre, visuel et clair.²³⁵

²³⁰ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 92.

²³¹ Piaget, J., 1968, op.cit., p. 48, 102.

²³² Arnheim, R., *La pensée visuelle*, 1976 (1969), op. cit., p. 18.

²³³ Norberg-Schulz, SLA, p. 51.

²³⁴ *Idem*, p. 287, note no. 3.

²³⁵ *Idem*.

Arnheim s'est penché aussi sur la question évidente chez Norberg-Schulz, c.à.d, la corrélation entre la démarche cognitive et l'étude de la perception. Selon lui, l'opération cognitive peut corriger une « image inexacte » par « *un jugement inconscient fondé sur des faits connus de l'observateur* ». ²³⁶ « *L'opération cognitive s'effectue au sein de la perception elle-même* », elle s'accapare de la perception. ²³⁷ Aux antipodes de l'activité cognitive, Arnheim se donne la tâche de rendre compte des véritables forces génératrices pour la perception : « *La dynamique perceptuelle sert de mobile d'expression au sens le plus large: exemplifier et illustrer des façons d'être et de se comporter, trouvées dans la nature et dans les choses produites par l'homme, dans des procès physiques et mentaux* ». ²³⁸ Le psychologue tient à isoler la question cognitive, ou mieux, à la récupérer après l'avoir neutralisée et transformée en une image jamais positionnée par rapport à une culture, mais plutôt par rapport à une nature. Il écrit :

« La faculté cognitive la plus importante d'une civilisation consiste probablement à établir des relations entre activités physiques concrètes et pensée dite abstraite. L'existence mentale d'une civilisation se disloque lorsque, d'un côté le fait de marcher, de manger, de dormir, d'explorer et de faire des objets n'a autre signification que le bénéfice matériel [...] et d'un autre côté, les principes grâce auxquels nous comprenons la nature des choses et réglons notre conduite se réduisent à des concepts de définition intellectuelle coupés de leurs origines perceptives. » ²³⁹

Les perspectives du symbolisme se trouvent ainsi soumises à un regard sur le rôle de l'organisme humain et ses lois physiques. ²⁴⁰ Arnheim établit un principe ainsi qu'un paradigme fondamental et épistémologique qui permet de schématiser et de percevoir n'importe quoi dans l'environnement, pourvu qu'il puisse être un miroir d'un remplissage sensible de ce que l'organisme y reconnaît une forme de survie. Il écrit: « *la perception est un instrument de l'organisme qui, mis au point au cours de l'évolution phylogénique, permet de déceler la présence de ce dont l'organisme a besoin pour assurer sa survie.* » ²⁴¹

²³⁶ Arnheim, R., *La pensée visuelle*, 1976 (1969), op. cit. , p. 23.

²³⁷ *Idem*, p. 24.

²³⁸ Arnheim, R., *La dynamique de la forme*, 1986, op. cit., p. 250.

²³⁹ *Idem*, p. 210

²⁴⁰ *Idem*, p. 208

²⁴¹ Arnheim, R., op. cit., 1976 (1969), p. 168.

Mais si le procédé chez Norberg-Schulz, pour déterminer un genre inférieur de perception qui dépend des opérations simples, ce sont les tracés géométriques qui, d'après lui, peuvent réaliser cette tâche. Tout comme la pensée rationnelle ou comme le jugement cognitif, le tracé géométrique est capable d'atteindre la perfection et répondre à l'exigence de clarté. Dans un passage où il examinait le problème de la perception, il introduit la nécessité de considérer les coordonnées spécifiques des formes géométriques, en faisant témoigner Arnheim sur l'efficacité d'un tel procédé pour expliquer les mécanismes de perception. Ce qu'il traduit dans le « squelette structural » d'Arnheim est une sorte de déformation des inscriptions numériques du carré, qui se confond avec les racines mêmes de l'élément qui aide à la perception : la forme géométrique. Il écrit :

« Des modifications du système [de coordonnées d'une forme] peuvent consister en une combinaison de deux ou plusieurs types de relations géométriques par l'introduction de centres ou axes organisateurs. Le «squelette structural» latent est ainsi rendu visible et la forme devient prégnante. Un élément placé au centre d'une des sections du système des coordonnées produit un effet tandis qu'une position irrégulière amène une certaine "tension". L'introduction de centres et d'axes placés accidentellement crée un véritable "conflit" (qui peut être voulu). Un système complexe de relations géométriques peut aussi consister en une combinaison de symétrie et d'asymétrie. Les possibilités mentionnées jouent un rôle important dans les arts visuels et dans l'architecture. »²⁴²

Norberg-Schulz reconnaît dans l'étude que fournit Arnheim pour évaluer l'expérience visuelle de la forme carrée, une évocation d'un problème géométrique auquel est liée la perception, alors que le point de départ chez Arnheim, pour expliquer les transformations apportées aux coordonnées du carré et ses seuls critères de savoir sur les mécanismes de perception ne concernent qu'une création pouvant répondre aux besoins de l'organisme. Au fond, selon Arnheim, s'attacher aux compositions géométriques, c'est se lancer, pour lui, dans un argument fonctionnaliste, sur la nécessité d'un contrôle visuel pouvant être utilisé dans un processus d'organisation de l'environnement, menant à la disparition d'une véritable réflexion sur le symbolisme de l'art.²⁴³ Ne s'intéressant qu'aux changements et à la dynamique des formes, sa cible n'est autre chose que la densification de la recherche afin de démolir l'immobilisme des formes.²⁴⁴ Le squelette structural naît

²⁴² Norberg-Schulz, SLA., p. 222.

²⁴³ Arnheim, R., 1986 (1976), *op. cit.*, p. 188, 189.

²⁴⁴ Arnheim, 1986, *op. cit.* p. 26, 27.

aussi d'une volonté d'investiguer sur les moyens de dynamiser le carré et détruire ses coordonnées statiques :

« La symétrie du carré n'accorde la primauté à aucune direction et produit une masse inerte ; d'autre part, une différence excessive entre les deux dimensions détruit l'équilibre: la dimension la plus grande est privée du contrepoids offert par la plus petite [...] Les termes mêmes que nous utilisons pour décrire ces facteurs déterminants montrent bien qu'il s'agit d'une relation de dynamique. L'équilibre se joue entre les forces; ce n'est pas une question de simples quantités. »²⁴⁵

Dans un texte consacré à la démonstration des lois de la dynamique visuelle dans l'art, Arnheim insiste, dans une démarche inverse à celle de Norberg-Schulz, sur la nécessité d'introduire des *mouvements* à partir des points, par principe, statiques. L'extrait suivant aide à corroborer une compréhension adéquate de l'idée véhiculée dans la discussion par Arnheim autour de la figure du carré :

« [...] la dynamique visuelle [...] est l'équivalent perceptuel du mouvement dans un moyen d'expression statique. [...] L'œuvre peut être tout entière organisée autour d'un centre dominant d'où le mouvement rayonne sur la surface totale ; dans d'autres cas, on a deux ou plusieurs centres de mouvement et une composition contrapuntique. Des artères principales de la composition, le mouvement coule vers les capillaires du détail le plus menu. Toute description d'une œuvre d'art en termes de géométrie statique ignore le trait essentiel qui l'anime, à savoir que toute forme est fondamentalement action visuelle. »²⁴⁶

Arnheim confirme clairement qu'il n'existe un quelconque rapport entre la forme géométrique et l'acte de perception.²⁴⁷ Si toute œuvre d'art est ainsi construite en fonction d'une échelle de valeurs dynamique, des actes de mouvements, tels que monter, marcher, contenir et recevoir, ont, selon lui, un rapport avec la perception²⁴⁸, alors que géométriquement, il n'y a pas de différence entre monter et descendre, mais physiquement et « perceptuellement », cette distinction est fondamentale.²⁴⁹ Une des tâches qu'Arnheim s'est données justement, c'est de libérer la perception et au-delà l'expression artistique du caractère « visuel » que les théories basées sur l'activité cognitive tendent justement, selon lui, à leur conférer.²⁵⁰ C'est pourquoi il inscrit plutôt la

²⁴⁵ *Idem*, p. 219.

²⁴⁶ Arnheim, R., *Vers une psychologie...*, 1973 (1966), op.cit, p. 88.

²⁴⁷ Arnheim, *La pensée visuelle*, 1976, (1969), p. 168.

²⁴⁸ *Idem*, p. 210.

²⁴⁹ *Idem*, p. 42.

²⁵⁰ *Idem*, p. 23.

vision dans la pensée pour lui donner une consistance ontologique, d'où l'idée d'une « pensée visuelle ». Pour Arnheim, la pensée visuelle constitue le symbole d'une rupture avec la question psychique et cognitive.

Pour faire une première conclusion, l'argument fonctionnaliste que voit Arnheim à l'origine de la géométrisation de l'espace architectural résume cet immense effort théorique déployé par Norberg-Schulz pour occulter un fondement problématique du procédé géométrique pour l'étude de la perception. Cet effort s'effectue aux prix d'un réalisme excessif et au bénéfice du problème de la conception.

iii.ii La perception comme une simple vision : Quelques constatations

Dans son approche de la perception, Norberg-Schulz reconnaît aussi le fait qu'elle échappe à l'arbitre scientifique de la théorie et qu'elle est même aux antipodes des modèles que celle-ci construit : « *Nous avons vu que la recherche scientifique théorique poursuivait un but autre que de concurrencer la perception. Mais la théorie peut, certes, nous aider à atteindre une expérience plus "correcte" et plus profonde de l'architecture.* »²⁵¹ Mais ce qui est en vue, c'est de ramener la perception à l'efficacité de la théorie : « *Ainsi la théorie nous apprend à contrôler nos perceptions et nous indique comment définir la profondeur intentionnelle* ».²⁵²

²⁵¹ Norberg-Schulz, SLA, p. 105.

²⁵² *Idem*, p. 305.

iii.iii Le réalisme de la perception visuelle dans le cadre de la théorie

Norberg-Schulz veut déterminer où la perception commence et où elle finit. La perception commence comme une activité au même titre que la vision ; apprendre à percevoir c'est apprendre à voir, c'est pourquoi il conteste l'affirmation d'Arnheim selon laquelle « *les enfants voient plus qu'ils ne dessinent* » et explique que « *la reproduction signifie créer un équivalent structural à ce qui est perçu.* »²⁵³ La perception finit comme une activité de compréhension d'un langage formel : « *Apprendre à voir tend donc à comprendre un langage formel.* »²⁵⁴ Il est à remarquer que Wittgenstein, à qui Norberg-Schulz hérite aussi le raisonnement sur l'essence de l'activité artistique, affirme aussi : « *Ne pensez pas, voyez.* »²⁵⁵ Si tant chez Norberg-Schulz que chez Arnheim la perception commence comme une vision, elle finit chez ce dernier comme une compréhension et une saisie d'une action: « *seeing is perception of action* ». ²⁵⁶ Pour Arnheim, non seulement la perception, mais la pensée elle-même est visuelle. La dynamique visuelle introduit un rapport spécifique avec les choses; elle est une ouverture sur un principe de vie qui est mouvement. Le mouvement est la source même des réalités diverses du schème. Arnheim donne au schème une charge de sens en ouvrant à la question de la relation entre l'expression artistique et les « situations pertinentes de l'homme » : « *un ouvrage architectural, en son tout et en ses parties, fonctionne comme un énoncé symbolique transmettant, par la voie de nos organes sensoriels, les qualités et les situations pertinentes pour l'homme.* »²⁵⁷ La **dynamique visuelle** chez Arnheim correspond à un **mouvement** qui veille à maintenir un écart entre ce qui est vu et ce qui est perçu dans la réalité. Alors que la vision reste proche du réel, la perception, elle, s'approche de l'illusion; elle est évasive vis-à-vis de la réalité. Arnheim entretient avec Von Ehrenfels pour souligner les défauts du modèle que proposent les gestaltiques:

« De même, dans la toute première hypothèse émise sur la Gestalt théorie, von Ehrenfels insistait sur l'effort qu'il fallait accomplir pour construire une forme. S'ils soulignent que la faculté de voir les formes n'apparaît pas simplement après

²⁵³ *Idem*, p. 91; renvoie à Arnheim, R., *The Gestalt Theory of expression*, 1949, p. 136 et suiv.

²⁵⁴ *Idem*, p. 308.

²⁵⁵ Tiré de Chateau, D., 1994, op. cit. p. 53.

²⁵⁶ Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, University of California Press, deuxième édition, 1966 (1955), p. 6.

²⁵⁷ *Idem*. p. 208.

des expositions répétées de stimuli, les gestaltiques n'ont aucune raison de suggérer qu'une forme se révèle spontanément, automatiquement. »²⁵⁸

Norberg-Schulz ne nous amène pas, comme le fait Arnheim, à l'objet architectural capable de présence ou de force interne. Il considère le rassemblement des données de la perception comme opération primaire, voire, inférieure. L'activité qui consiste à créer une signification doit, selon lui, se détacher des détails perceptibles; elle doit, par conséquent, chercher des solutions simples.

iv. Les formes de glissement du problème de la perception à celui de la conception

Au moment où il écrit son SLA, Norberg-Schulz reste très sensible aux changements rapides qui se sont produits à l'intérieur des modes de pensée. Il se trouve ainsi soumis à la nécessité d'une trans-évaluation du problème de l'expression architecturale devant lui permettre de s'aventurer, avec l'appui de la méthodologie des philosophes du Cercle de Vienne, dans les chemins menant à la formation d'un mode de pensée dit constructiviste basé sur la nécessité de faire fonctionner le paradigme de l'interdisciplinarité.²⁵⁹ C'est dans ce contexte où l'autonomie de la question du langage architectural est brisée que se forment les bases du glissement qui se produit chez Norberg-Schulz du problème de la perception à celui de la conception.

iv.i L'apprentissage comme moyen de faire

Parlant toujours de schématisation, Norberg-Schulz prend à son compte et cite les mots de Piaget et de Wittgenstein :

«Le grand psychologue suisse de l'enfance Jean Piaget nous a rapporté une compréhension fondamentale de la schématisation. Il met en relief le fait que les premiers schémas résultent des opérations concrètes de l'enfant et non d'une

²⁵⁸ Arnheim, R, *La pensée visuelle*, 1976 (1969), op. cit., p. 38.

²⁵⁹ Le Moigne, J.-L., 1995, op.cit., p.45, 46, 90. Le Moigne souligne qu'il existe une diversité de lectures possibles du paradigme constructiviste en fonction des hypothèses exposées dans les différentes disciplines. Morin a rendu compte du paradigme constructiviste, comme un nouveau regard sur la relation entre les disciplines, en le définissant comme «*principe d'intelligibilité qui saisisse l'un dans la diversité, et la diversité dans l'un*», il le propose récemment, avec Morin, comme paradigme de la complexité. Le Moigne, p. 105, 107; renvoie à Morin, t. I, 1977, p. 145.

abstraction intellectuelle basée sur les propriétés des choses. Wittgenstein exprime la même idée comme suit : “on ne peut dire à bon droit que quelqu’un possède *l’expérience* de quelque chose que quand *il sait la faire*, qu’il l’a apprise, qu’il a maîtrisé”. »²⁶⁰

Jean-Louis Le Moigne, connu pour avoir traité des questions épistémologiques contemporaines et de la relation entre les sciences, considère le problème de l’apprentissage comme le sujet par excellence pour développer une théorie sur le Projet.²⁶¹ Le vrai point d’origine de la schématisation serait donc une approche qui risque de nous entraîner trop longtemps, mais subrepticement, sur la théorie du Projet. Il est inutile de chercher chez Norberg-Schulz une référence directe à la notion de Projet. Il témoigne, toutefois, dans la conclusion de son SLA, de l’exigence de l’adaptation de l’analyse aux différentes questions que posent la théorie du Projet et les sciences de la conception :

« L’analyse doit être soutenue par plusieurs études spéciales. Tout d’abord, il est souvent nécessaire de savoir comment le travail a été exécuté à partir du moment de la passation de la commande, jusqu’à la fin de la réalisation en passant par les plans de l’architecte. »²⁶²

Comme il existe, selon Le Moigne, une diversité de lectures possibles du paradigme constructiviste en fonction des hypothèses exposées dans les différentes disciplines, ce paradigme peut participer au développement d’une théorie de Projet. Selon lui, l’objet constructiviste prend naissance, non pas comme conséquence de l’acte de connaissance innée ni d’une cause ontologique ayant pour objet l’explication des origines, mais d’un processus de construction de connaissances dérivées immédiatement du réel vécu et des problèmes définis par le contexte. Le Moigne estime que la suggestion de Piaget pour une approche du problème de la connaissance (non pas comme étant le fruit d’un processus lent d’accumulation diachronique des expériences, mais à partir de son caractère « construit », comme forme de connaissance, dit aussi « artificiel », constitue l’épine dorsale du développement de la théorie du Projet.²⁶³ Il revient sur l’affirmation de Piaget selon laquelle : « *le sujet ne connaît pas de “chose en soi” (hypothèse ontologique) mais*

²⁶⁰ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 47. Il renvoie à Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, 1953, p. 209.

²⁶¹ Le Moigne, J.-L., *Le constructivisme*, Tome 1: des fondements, ESF Éditeur, Paris, 1994, p. 38 et suiv.

²⁶² Norberg-Schulz, SLA, p. 327.

²⁶³ Le Moigne, J.-L., 1995, op. cit., p. 39.

il connaît l'acte par lequel il perçoit l'interaction entre les choses. Il ne connaît pas cet arbre, mais l'interaction de cet arbre et de son contexte »²⁶⁴, pour y reconnaître la formulation des problèmes architecturaux dans le cadre d'une théorie sur le Projet. Suivant cette fameuse affirmation par Piaget, la théorie du Projet a comme corrélat, selon Le Moigne, la possibilité de transcender toute base ontologique ou historique du langage architectural. Selon lui, son intérêt consiste au fait qu'elle se démarque des recherches pouvant dégager la voie aux possibilités d'une élucidation du caractère inné de la connaissance des choses et des vérités vers lesquelles oscille le langage architectural.²⁶⁵ Qu'il s'agisse, avec le paradigme de l'apprentissage, d'une existence toujours épisodique de la vie des formes, ce paradigme est là pour établir des contraintes à la pérennité de l'idée et, conséquemment, à la pérennité des modes d'existence des formes. Norberg-Schulz prend clairement à son compte ce mode de pensée lorsqu'il affirme, parlant du schéma : « *On peut mettre en doute l'existence de schémas innés.* »²⁶⁶ Proche de Le Moigne, Alain Vergnioux considère que le problème de l'apprentissage s'inscrit dans le cadre naturel de la pensée systémique et vise à faire répéter les pratiques courantes dans un système. Il a montré, après avoir, lui aussi, soulevé la question du caractère « construit » des formes de connaissance chez Piaget, que ce dernier était responsable du renversement de toute une tradition antique tirant son origine de Platon. Ce dernier défendait l'antériorité logique des structures de la Pensée à transmettre par rapport aux processus psychologiques de l'apprentissage afin de promouvoir l'individualité et la spontanéité des phénomènes de création artistique.²⁶⁷

Pour formuler une première conclusion, Norberg-Schulz ne peut pas repérer chez Piaget les éléments d'une approche du problème de la perception, moins dans son postulat sur la relation entre la perception et l'apprentissage. Il ne peut effectivement que prétendre résoudre des problèmes liés à la conception.

²⁶⁴ *Idem*, p. 71.

²⁶⁵ *Idem*, p. 71-72.

²⁶⁶ Norberg-Schulz, SLA, p. 63, note no. 59; renvoie à J. Piaget *The Child's Construction of Reality*, Londres, 1955.

²⁶⁷ Alain Vergnioux, *Pédagogie et théorie de la connaissance Platon contre Piaget ?*, Éditions Peter Lang, ouvrage publié avec le concours de l'Académie suisse des sciences humaines, Berne, 1991, p.20.

Le théoricien du Projet Ph. Boudon, dont la théorie est vue par Girard comme étant issue de celle de Norberg-Schulz dans SLA, met à nu la raison pour laquelle il est impossible de faire fonctionner les deux problèmes de perception et de conception comme s'ils étaient équivalents. Selon lui, même si la conception et la perception font formellement partie d'un seul et même savoir architectural, leurs théories abordent des problèmes peu comparables. L'élément clé de leurs divergences consiste dans la différence entre leurs objets d'intérêt comme âme du processus de l'introspection chez l'analyste ou le théoricien. Il y a, d'une part, le projet à construire, dont le nerf est la mutation constante dans la nature de la demande sociale. L'architecte doit ainsi constamment évaluer et modifier ses représentations sur ce que doit être une forme. D'autre part, il y a l'intérêt pour un « objet précis de représentation », dont la description échappe à la définition même de la forme à laquelle se prêtent les sciences de la conception. Selon lui, ce sera plutôt la philosophie qui s'en chargera, comme dans la proposition de L. Kahn « que le bâtiment veut être ? »²⁶⁸

Tafuri a exprimé de sa part l'idée qu'il n'existe pas encore une théorie dévolue à une recherche qui fait le pont entre les études centrées sur la perception et celles centrées sur la conception, mais avec l'espoir qu'un pas puisse être franchi un jour pour qu'un rapprochement se produise entre les deux problèmes de perception et de conception. Pour Tafuri, le rapprochement entre les deux problèmes de perception et de conception reste donc au niveau de l'attente. Il faut s'attendre, selon lui, à une introduction, à plus ou moins longue échéance, d'une certaine volonté de rendre opératoire l'histoire.²⁶⁹ Il dépend d'une démarche qui détermine la valeur critique d'une œuvre à partir de sa capacité d'opérer simultanément sur l'axe d'une problématique historique, qui s'attache à étudier les concepts déjà utilisés en architecture, et sur l'axe d'une architecture contemporaine centrée sur l'utilisation de ces concepts et sur leur évolution pour en

²⁶⁸ Boudon, Ph., « Conception et projet », pp.45-68, dans *L'architecture et le philosophe*, sous la direction d'Antonia Soulez, 1993, p. 47.

²⁶⁹ Tafuri, M., 1976, *op. cit.* p. 212.

dégager une expérience critique.²⁷⁰ L'histoire, même déformée, doit ainsi agir, selon lui, comme stimulus vital pour le projet.²⁷¹

iv.ii. La valeur de la question de la perception en fonction de l'acquis cognitif

Que le schéma comme tel soit indicible, c'est que Norberg-Schulz procède d'une contrainte méthodique qu'il emprunte aux sciences cognitives. La **condition cognitive** repositionne donc le langage architectural face à l'urgence du saut instrumental qu'elle représente, c'est-à-dire à l'urgence pour le langage architectural de refléter des espaces de référence définis socialement : « *Aujourd'hui, beaucoup de nos systèmes de symboles non descriptifs sont périmés, parce qu'ils sont inadaptés aux nouvelles conditions de vie suscitées par l'immense développement des activités cognitives-instrumentales.* »²⁷² Il y a dans l'œuvre une disponibilité requise pour l'expansion cognitive, dans la mesure où elle ne peut être ni équivoque dans ses messages ni étrangère par rapport à son contexte : « *L'artiste est tributaire de la connaissance cognitive dans l'exercice de sa profession. En outre, la clarté de son message dépend de l'existence de normes.* »²⁷³

Comme chez Norberg-Schulz tout tourne autour de la nécessité d'instaurer une attitude analytique éliminant totalement le contexte d'isolement théorique de l'architecture, la condition cognitive est établie comme principe de vérité scientifique pouvant refléter l'ouverture théorique de l'architecture: « *L'attitude cognitive consiste à essayer de classifier et de décrire les objets; elle correspond à ce que nous avons appelé science.* »²⁷⁴ La réduction du problème du langage architectural au domaine de l'activité cognitive procède ainsi d'un mouvement double. Le premier vise à rejoindre la pratique instaurée par les sciences modernes, c'est-à-dire le partage systématique des concepts entre champs de savoir et le besoin d'une terminologie commune appropriée. Norberg-Schulz écrit: «

²⁷⁰ *Idem*, p. 25. Tafuri écrit: «*l'œuvre architecturale naît en relation – de continuité ou d'antithèse, peu importe – avec un contexte symbolique, constitué par les œuvres précédentes, librement choisies par l'architecte, comme horizon de référence de sa thématique*», p. 141.

²⁷¹ *Idem*, note de page no. 27, p. 212.

²⁷² Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 96.

²⁷³ *Idem*, p. 78.

²⁷⁴ *Idem*, p. 78.

Pour pouvoir appliquer plus tard notre théorie à un problème tel que la perception architecturale, il est utile d'avoir déjà à sa disposition une terminologie appropriée. Puisque l'architecture est au service de l'homme, il semble plus naturel de se servir de concepts psychologiques que des mathématiques abstraites. »²⁷⁵ La certitude ressentie par Norberg-Schulz avec l'établissement de la condition cognitive est, en fait, la marque de l'effort qu'il déploie pour fonder un métalangage. Le Moigne révèle justement le rôle que joue le problème de la cognition comme avatar ultime dans le rassemblement des sciences et dans l'idéalisation et la formalisation du problème du langage, d'où, selon lui, ce saut psychologique dans la sphère du social.²⁷⁶ La systématisation de la référence aux constructions mentales ou cognitives constitue ainsi, pour Le Moigne, la réponse à la nécessité d'un fond commun de connaissance dans la pensée constructiviste.²⁷⁷ Selon le critique, il y a donc deux substrats pour la pensée constructiviste: la cognition et le contrat social²⁷⁸, qui vont acquérir une capacité de s'adapter aux usages des différentes sciences et de s'institutionnaliser à partir du système des sciences chez Piaget.²⁷⁹ Le second mouvement duquel procède chez Norberg-Schulz la condition cognitive vise à empêcher un discours sur l'art comme art, et entend donc briser la question de l'autonomie du problème du langage architectural : « *La science a purifié son attitude analytique-cognitive, la technologie s'est développée en une activité instrumentale sur cette base cognitive, l'art et la religion ne peuvent désormais plus prétendre décrire le monde.* »²⁸⁰ Suivant cette affirmation, la condition cognitive a pour but d'annuler l'individualité du geste créateur au profit d'une activité technique, ce qui équivaldrait à nier le langage comme forme d'expression : « *L'"expression de soi" comprend nécessairement des pôles qui n'appartiennent pas seulement à soi.* »²⁸¹

²⁷⁵ *Idem*, p.135.

²⁷⁶ Le Moigne, J.-L., 1995, op. cit., p. 133.

²⁷⁷ *Idem*, p. 105.

²⁷⁸ *Idem*, 90.

²⁷⁹ *Idem*, p.8, 90, 91, 95.

²⁸⁰ Norberg-Schulz, Ch., SLA, p. 95.

²⁸¹ *Idem*, note. 72, p. 101.

III. Conclusion

Nous pouvons revenir en arrière et rappeler tous les préjugés qui établissent chez Norberg-Schulz une distinction entre la perception et la sensation et le prestige dont jouissait l'activité schématique avec laquelle il s'est réservé le privilège de participer à la nécessité d'instituer la faculté cognitive à titre d'un élément supérieur à la perception. Nous pouvons rappeler aussi tout le cadre dans lequel il a affaibli l'imaginaire architectural, comme composante essentielle de la perception. Le manque d'intérêt chez lui à l'égard de l'imaginaire architectural n'est que l'indice le plus tangible du sous-emploi généralisé du problème de la perception. Si le système théorique de Norberg-Schulz est fondé sur la nécessité de trouver au langage architectural des équivalents (le stimulus) et qui pourraient même le décrire, il est assurément apte d'introduire une coupure avec la recherche interne à la discipline sur la forme architecturale, sur sa tâche et sa signification. Quand le schéma prend le statut d'un langage architectural, le monde, l'environnement, se dégage aussi de la responsabilité d'offrir à l'architecture la possibilité de laisser sa prégnance sur l'espace et sur le mode de vie en général. Il y a un palier important de la schématisation qui amène aussi une nouvelle vision de l'habiter et de l'espace urbain. La simplification de la forme dans ses occurrences avec la schématisation sert à instaurer un seul et unique mode d'habiter.

PARTIE II : Être et bâtir

Introduction

S'il est à l'évidence nécessaire de distinguer des "époques" dans l'œuvre de Norberg-Schulz, il faut, comme l'exige l'ampleur de cette œuvre et la situation épistémologique divergente de SLA, reconnaître, dans ce qu'il a écrit après, des accentuations qui renouvellent la question de la signification architecturale et, delà, rappeler sa relance sous le signe de l'image architecturale. Norberg-Schulz poursuit son explication de la signification, se donnant précisément comme tâche d'en faire part avec son ouvrage *Existence, Space and Architecture* (1971), qui succède à SLA, sur le «critère» qu'il applique pour montrer le caractère et le statut du concept d'image.

Dans sa promesse d'éclairer d'un jour nouveau la question de la signification architecturale, Norberg-Schulz insiste de manière pressante sur l'importance du domaine de la création artistique, qui, selon lui, exprime et formule à sa manière sa propre vision sur l'espace, dont l'image architecturale reprendra les traits. Comme forme de création artistique, l'architecture aurait ainsi selon lui, pour vertu, de permettre la compréhension des problèmes concernant *l'existence* : agir dans l'espace, le percevoir, songer à son propos et exister même à travers lui, quand l'homme a créé l'espace c'est pour exprimer ces significations fondamentales que comprend, dans l'économie de l'espace artistique ou de la création expressive, une image sur le monde. Norberg-Schulz écrit:

« From remote times man has not only acted in space, perceived space, existed in space and thought about space, but he has created space to express the structure of his world as a real *imago mundi*. We may call this creation *expressive* or *artistic space* ». ²⁸²

C'est en tenant compte de l'absence des procédés de définition de l'espace architectural : « *Most studies of architectural space still suffer from a lack of conceptual definition* » ²⁸³ que Norberg-Schulz supprimerait le lien avec une tradition historiographique académique, précisément chez Frankl, tout autant avec l'historiographie critique de Zevi ²⁸⁴, qui d'après Tafuri hésite entre recherche historique et recherche sur le langage

²⁸² Norberg-Schulz, Ch., ESA, 1971, p. 11.

²⁸³ *Idem*, p. 12.

²⁸⁴ *Idem*, p.12, renvoi à Bruno Zevi, *Architecture and Space*, 1957 et Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), A. E. Brinckmann, *Baukunst* (1956) et P. Zucker, *Town and Square* (1959).

visuel²⁸⁵, pour considérer, avec Giedion, la capacité du langage architectural d'exhiber ou d'utiliser une « image du monde » :

« Sigfried Giedion is probably the writher who has contributed most to the actualization of the space concept. In his book, *Space, Time and Architecture* he put the problem of space at the centre of the development of modern architecture, and in later works he has presented the history of architecture as a succession of "space conception". (*) [...] Giedion thus leaves the idea of a mechanistic combination of units in Euclidean space behind, and attempts to describe the qualitative difference, which is related to the general development of man's image of the world. »²⁸⁶

C'est là qu'on découvre premièrement que pour Norberg-Schulz l'architecture ne doit plus récupérer le rôle qui lui a été assigné par la théorie linguistique, et qu'elle doit rechercher en elle-même les raisons de formulation des instruments de langage autonomes. C'est l'implication mutuelle, d'après le passage ci-dessus, des représentations spatiales et de formation d'une « image du monde » qui permet un réel traitement de la signification du langage architectural. En ce sens, l'image architecturale, en tant qu'une « image du monde », doit être totalement isolée du champ des représentations sociales.

L'altérité entre l'image architecturale et le signe sémiotique s'ouvre par le processus de la mise au point de l'idée qu'amène Heidegger selon laquelle les significations ne sont pas autant fonction d'élaboration, des formes de symbolisation sociale, mais plutôt, une construction des significations universelles. Plus le recours à l'image est démontré comme nécessité, plus la volonté de conditionner la signification architecturale par des questions en rapport avec l'existence se dévoile. Norberg-Schulz pose d'emblée la question du caractère existentiel de l'espace architectural. Il est clair dans son esprit que l'importance et l'ampleur exceptionnelle durant la modernité du problème de la communication ont abouti à renoncer à indiquer à l'architecture, comme d'ailleurs à l'urbanisme, une tradition et un précédent où elle puisse exercer et prouver son indépendance. L'assimilation de l'expression architecturale à un système global de communication est, selon lui, typique du changement et de la mutation permanente du fondement même de l'architecture.

²⁸⁵ Tafuri, M., 1976, op. cit. p. 146.

²⁸⁶ Norberg-Schulz, Ch., ESA, 1971, p. 12; (*) réfère à S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941 et *The Eternal Present: The beginning of Architecture*, 1964.

Selon Norberg-Schulz, si l'architecture est la seule à pouvoir dissenter sur les contenus d'élaboration de ses formes de langage, elle doit, afin de limiter sa participation à cette course de vente des idées nouvelles qui fait vivre les médias et les moyens de communication sociale en général, cerner et de près une relation permanente avec son histoire. Alors là, le travail historique qu'il préconise pour articuler le problème de la signification architecturale procède pour partie d'une mise à l'écart des méthodes et des données des sciences sociales, et c'est là le changement radical par rapport à SLA dans le traitement de l'information historique sur la signification architecturale. Il procède pour le reste, au-delà des contingences historiques ou culturelles, d'une conception unitaire de la signification de l'espace, et que le seul moyen de la défendre et de faire travailler est de partir d'un problème qui puisse stigmatiser les approches sociales : le problème de l'existence. Norberg-Schulz écrit :

« I have tried to demonstrate that man's existence is dependent upon the establishment of a meaningful and coherent environment image or "existential space". I have also shown that such an image presupposes the presence of certain concrete environment (architectural) structures, refusing to accept these principles lose their significance because of television and rapid means of communication. Architectural space may of course *contain* mobile elements, and its complex structure comprises levels and sub-structures which offer varying degrees of "freedom". But it cannot as a totality become mobile. Its general speed of change has to be so slow as to allow for *history*. »²⁸⁷

La pertinence chez Heidegger et la légitimité de son concept **d'être-au-monde**, sur lequel il avance dans son approfondissement du problème du langage de l'art, reposent sur ses questionnements du rôle que jouent les médias, cinéma, télévision et autres moyens de communication dans la déformation de l'image de l'art.²⁸⁸ Norberg-Schulz rencontre chez Heidegger justement ce qu'il cherche : un art non conditionné par la consommation, et donc un art qui ne répond pas à des critères en continuel changement. Toute l'œuvre de Heidegger donne la dimension exacte de cette indifférence vis-à-vis

²⁸⁷ *Idem*, p. 114.

²⁸⁸ Heidegger, M., « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, p. 242

d'un art déterminé par les médias et le social, elle insiste sur l'activité autonome de l'art, dans une action d'orientation sur l'historicité de l'image.²⁸⁹

En éludant le problème de la signification culturelle du langage : « *On sait que les langues possèdent une structure fondamentale commune par delà les diversités culturelles, et que cette structure, en tant que "maison de l'être", est capable d'exprimer toutes les manifestations du monde de la vie* »²⁹⁰, Norberg-Schulz construit une image, tout à fait pertinente, de la société moderne, pluraliste dans son caractère. C'est ce même critère qui fait faire la découverte du concept d'Être ou d'être-au-monde et qui marque le changement dans la perception des notions de culture et de société. Il écrit :

« A modern pluralistic society where different value systems interfere, makes great demands on the intentional depth. [...] But the different systems ought also to have some basic properties in common to avoid inherent conflict in society. When we say that forms are expressive, it therefore means that they manifest higher objectives, which eventually are based on systems of values. The forms are expressive because they engage, because they mean something to us. We could also talk about "symbolic forms", whereby "symbol" means something quite different from a naive depiction. "Expressive forms" and "symbolic forms" are, therefore, synonyms, signifying that measurable physical forms (perceived or produced) mediate higher meaning. The symbol-function is basic to all human behavior. Without symbols which concretize his value-oriented being in the world, man would be inexpressive. »²⁹¹

Les concepts rencontrés après SLA et que l'on retrouve presque tous, d'ailleurs à leur état de départ dans ESA, constituent une continuité naturelle du concept d'Être.

Heidegger indique la supériorité de ce concept d'être: « *L'être, pour ce qui est de le définir, ne peut être déduit de concepts supérieurs pas plus qu'il n'est présentable à partir de concepts inférieurs* »²⁹², et Norberg-Schulz montre, dans le prolongement des réflexions de Heidegger, que le concept d'Être établit l'équité entre les diverses thématiques ou sous-concepts qui en découlent. Cependant, et comme le souligne bien John Sallis, chercheur qui a plus d'une contribution consacrée à l'éclairage de la pensée

²⁸⁹Tiré de Birault, Henri, *Heidegger et l'expérience de la pensée*, Gallimard, 1978, p. 77; renvoie à Heidegger, *Holzwege*, p. 93.

²⁹⁰ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 117.

²⁹¹ Norberg-Schulz, Ch., ESA, 1971, p. 38-39.

²⁹² Heidegger, M., *Être et temps*, (1964) traduit par François Vezin, Gallimard, édition Paris, 1986, p. 27.

de Heidegger, la question de l'être relève d'une «circularité vicieuse» caractéristique de la démarche herméneutique en progression vers la détermination du sens de l'être.²⁹³ Elle pose, de ce fait, de réelles difficultés de structure.²⁹⁴

C'est sur le concept de chose, qu'il a hérité de Heidegger, que Norberg-Schulz établit la distinction entre une architecture associée à des problèmes d'existence et une architecture qui extrapole ses interrogations et formes de langage au dehors du champ architectural; toute « chose » est nécessairement architecturale : « *Quoi qu'il en soit, si nous voulons comprendre l'essence de l'architecture, il nous faut analyser la manière dont elle se constitue. La clé du problème réside dans le concept de chose, tel que le formule Heidegger.* »²⁹⁵ C'est un concept, probablement le seul, qu'on ne rencontre pas dans ESA. Nous avons retenu trois définitions que Norberg-Schulz donne à la chose, illustrant la circularité entre trois idées constituantes d'une même réflexion, l'être, la permanence, et l'architecture ou le bâtiment qui la rendent présente :

- * « *Chaque chose créée par l'homme est dans le monde, entre la terre et le ciel, et elle doit rendre cette situation manifeste.* »²⁹⁶;
- * « *Heidegger montre que l'œuvre d'art, l'édifice, ne représente rien ; elle rend plutôt quelque chose présent.* »²⁹⁷;
- * « *La pré-connaissance concerne donc ce qu'il y a de permanent dans les choses, ou mieux, leur mode d'être.* »²⁹⁸

Pour Heidegger, la chose est Être: « *We are bound to meet with the definition of the thingness of things already in the traditional interpretations of beings.* »²⁹⁹ Heidegger indexe sur la nécessité de faire ce rapport entre Être et l'être de l'œuvre d'art ou de la «chose» comme une «problématique épistémologique»³⁰⁰, pour altérer les notions de

²⁹³ John Sallis, «Où commence Être et temps», dans *Être et temps de Martin Heidegger, Questions de méthodes et voies de recherche*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud, SUD, 1989, p. 31.

²⁹⁴ Sallis, J., *op. cit.* p. 23.

²⁹⁵ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 103.

²⁹⁶ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 169.

²⁹⁷ Norberg-Schulz, Ch., HAF, 1985, p. 114.

²⁹⁸ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 70.

²⁹⁹ Heidegger, M., *Poetry, Language, Thought*, 1971, p.22.

³⁰⁰ Heidegger, M., *Être et temps*, 1964, p. 273.

«forme symbolique», de «communication énonciative» et de «phénomène – indice» par lesquelles on a toujours défini le langage. Il écrit

« On a ainsi conçu le langage à la lumière des idées d'expression», de “forme symbolique”, de communication énonciative, de “manifestation de la vie vécue” ou de “structuration” de la vie. On n'aurait du reste rien gagné pour une définition satisfaisante du langage, si on se contentait d'associer extérieurement ces divers éléments de définition. L'essentiel demeure évidemment de développer d'abord, sur le fondement de l'analytique de l'être-là, la totalité de la structure ontologico-existentielle du discours. »³⁰¹

Il y a un enjeu méthodologique dans ESA lié à la complémentarité entre le choix du concept d'être et la mesure du traitement de l'historicité de l'image et du langage architectural, qui concerne l'avancement de Norberg-Schulz sur la question de l'organicité de l'architecture. La structure réflexive du travail de Norberg-Schulz n'exploite donc le langage qu'à des fins causées par la nécessité d'explicitier des significations non contingentes et de là, se nourrir des références organiques. Que l'expression organique soit non seulement le résultat d'une volonté de sens, puisqu'elle s'ouvre à la « vie », mais aussi d'un statut attribué à l'image architecturale, il reste que le choix de cette forme d'expression est l'accomplissement qui permet d'aborder le problème de la perception. Norberg-Schulz rend raison de cette forme de discours en la structurant autour de deux démarches parallèles : i) une émane de la nécessité d'attribuer à l'architecture le statut d'instrument de langage dont la valeur revient à sa capacité “d'action organique”; et ii) l'autre désigne le crédit que rend l'analyse de l'action organique à la primauté de considérer, voire de privilégier la question de la perception. Il écrit : « *Architectural space has to adapt itself to the need of organic action as well as facilitating orientation through perception.* »³⁰²

Cependant, la perception n'est pas pour Norberg-Schulz un «donné» que l'on pourrait trouver dans l'explication de la relation entre l'habitus social et l'élément spatial, car elle est une expérience qui appartient au domaine de la spatialité de l'individu, le problème de la spatialité sociale se présente par après, il n'est pas une finalité comme tel, ni pour la perception ni pour expliquer des phénomènes d'existence. Norberg-Schulz désigne

³⁰¹ *Idem*, p. 201.

³⁰² Norberg-Schulz, Ch., ESA, 1971, p. 11-12.

justement l'aspect qui montre ce qui doit être appelé une «expérience spatiale», et à partir d'un sentiment d'être « chez soi », il écrit dans la conclusion du chapitre intitulé « *Existential space* » :

« It has been maintained that the development of an existential space forms a necessary part of the orientation of the individual, and that the basic properties of its structures ought to be public [...] We do not want to reduce the importance of any of the dimensions of human actions, but should point out that *any* activity has spatial aspects, because any activity implies movements and relations to places. Existence and existential space cannot be separated. Heidegger says: "The world at any time reveals the spatiality of the space which belongs to it". Any activity means "to be somewhere". What, then, does it mean, "to be somewhere"? It simply means to be located in one's existential space. We may be "at home", "away" or "astray". The term "away" expresses that we are on our way to get "somewhere else". The German word *weg*, in fact, means "away" as well as "away". The term "lost" expresses that we have left the known structure of existential space. The experience (perception) of space, thus, consists in the tension between one's immediate situation and existential space. When our immediate location coincides with the centre of our existential space, we experience being "at home". If not, we are either "on our way", "somewhere else", or we are "lost". »³⁰³

Certes, pour Norberg-Schulz, la réflexion sur la perception, qui est au centre de son discours sur l'action organique, ne peut être rejointe, ni atteindre une dimension significative, qu'à partir d'un travail qui puisse faire fonctionner pertinemment l'unité entre les deux pôles pour la recherche architecturale, c'est-à-dire, la perception et la conception. Autrement dit, l'architecture ne peut prétendre de former un discours qui les couvre autrement que par sa disposition à considérer la primauté et l'unicité du statut organique du langage architectural. Norberg-Schulz écrit :

« "Expressive forms" and "symbolic forms" are, therefore, synonyms, signifying that measurable physical forms (perceived or produced) mediate higher meaning. The symbol-function is basic to all human behavior. Without symbols, which concretize his value-oriented being in the world, man would be inexpressive. »³⁰⁴

On observe ainsi que ce critère que Norberg-Schulz applique pour avancer sur la question de la signification architecturale, lui permet aussitôt, déjà dans ESA, d'anticiper un dialogue avec l'architecture baroque. On ressent ainsi sa volonté de préparer une illustration particulièrement puissante en faveur de cette période de l'histoire en vue de

³⁰³ *Idem*, p. 34; réfère à Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 104.

³⁰⁴ *Idem*, p. 38-39.

déterminer l'attitude requise de l'architecture pour une lecture de son histoire, et de proposer du même coup une architecture comme « forme de vie ». Il est à remarquer que la parution de son livre *Baroque Architecture*, dont la version originale parue en italien en 1971, dans lequel il relance et travaille le problème de l'organicité de l'architecture, coïncide avec celle d'ESA (1971).

Pour Norberg-Schulz, c'est bel et bien la question adressée au mouvement moderne et qui porte sur le statut de la demande d'une architecture multidimensionnelle, fonctionnelle, sociale, économique et technique qui est au centre de son intérêt à la période baroque. L'unité qu'il crée entre l'expression architecturale et les sources organiques de l'image peut se lire comme la tentative la plus scrupuleuse qui lui permet de confirmer qu'entre une recherche sur l'historicité de l'architecture et les méthodes structurales doit s'ouvrir la distance de l'altérité absolue. Chez Norberg-Schulz, ce sont les notions de « méthode cohérente » (*coherent method*), de « totalité architecturale », de sémantique architecturale qui s'émiettent avec la reconduction du paradigme organique, mais aussi le noyau même de son SLA qui s'est basé justement sur le postulat que le langage architectural fait partie d'une totalité, par laquelle il se laisse interpréter et qui abat ainsi son cloisonnement disciplinaire. Il exprime ici cette volonté d'activer une dépossession, une démotivation des méthodes structurales :

« The problem of architectural theory may be approached in many different ways. In *Intentions in Architecture* (1963) I tried to indicate the various factors which determine the architectural totality, as well as their logical interrelations. A semiological approach is a present followed by many scholars, based on French structuralism and the linguistic theories of Noam Chomsky. The development of a coherent method of analysing the building task has also been attempted, notably by Christopher Alexander, while others, such as Robert Venturi, aim at a renewal of the theory of architecture form. In the present book we offer a new approach to the problem of architectural space. »³⁰⁵

Il convient ici de distinguer, dans la volonté de Norberg-Schulz de constituer un symbolisme organique, deux paliers complémentaires qui permettent de discerner son mode de fonctionnement : le premier relève de son intérêt à valoriser les formes de spatialité qui expriment le mouvement, le second est constitué, par l'idée même de

³⁰⁵ *Idem*, p. 7.

l'historicité de l'image architecturale qu'il a formée avec Heidegger, ce qui lui permettrait de déboucher vers une recherche sur la forme baroque.

L'intérêt au mouvement constitue, en fait, la base de toute la différence ineffaçable entre ESA et SLA. La critique de Norberg-Schulz sur la signification architecturale change ainsi d'échelle : de l'analyse, dans SLA, de la capacité de l'architecture de schématisation, elle passe à la valorisation du *mouvement*, soumise à une condition : elle devra emprunter son modèle de la phénoménologie de Heidegger et de l'apport global de sa problématique philosophico-esthétique de l'être-au-monde :

« In fact, *how* we get from one place to another is a basic aspect of man's being in the world. We can run, stroll, march or dance, thereby expressing different way of taking possession of the environment. Life itself can be understood as a movement from one condition to another. »³⁰⁶

Ce débouché pour l'analyse offre l'avantage de permettre à Norberg-Schulz d'appliquer la méthode phénoménologique qui vise à repérer des structures spatiales sous-jacentes à un désir humain existentiel d'être en chemin. L'enjeu méthodique d'ESA (1971) est de taille : il s'agit pour Norberg-Schulz, tout à la fois de mettre en œuvre une méthode pour faire comprendre son concept de perception et de révéler sa relation au *mouvement*. Ce qu'il travaille sans cesse dans son œuvre après SLA c'est de montrer qu'il est aussi vain que stérile pour l'architecture de participer à rendre visible au grand jour les méthodes du design urbain. Dans ESA, l'ébauche d'une telle confrontation se fait certainement aussitôt sentir par le contraste qu'il montre entre la ville traditionnelle et la ville moderne. Et voici son noyau : il s'agit pour Norberg-Schulz de s'en tenir à cette perspective pour mener à bien, pour des raisons qui vont dans le sens de la critique des méthodes du design urbain, un projet : maintenir comme modèle de référence les structures spatiales de la ville traditionnelle et se reporter, pour ce faire, à l'histoire de l'architecture. Que l'on considère l'étude, assez sommaire, mais dense, consacrée dans ESA à la période baroque, Norberg-Schulz y interroge essentiellement la bizarrerie du sacrifice durant la modernité des centres urbains :

« A map of Paris and its environs from 1740 shows a system of centres and radiating roads which transform the world into a network of paths, expressing a

³⁰⁶ *Idem*, p. 35.

new existential feeling of openness and expansion. A late, but particularly clear example of these intentions is found in Schlaun's project for Clemenswerth. While the Baroque network really joins different foci, the modern network of motorways is a mere infrastructure, never leading to any goal but passing by everything. »³⁰⁷

La tension que Norberg-Schulz crée avec les méthodes du design naît de la pression qu'il voit dans un ensemble de facteurs, techniques, économiques, sociaux et politiques exercer sur les orientations en matière de réflexion sur l'environnement, alors que, selon lui, ce qui doit donner à penser avec force est le problème de la « préservation de l'identité de l'homme », et delà reconsidérer et poser à neuf la question de l'environnement. Dans le texte de Norberg-Schulz consacré à l'élaboration de ces idées, se rencontre une conscience environnementale profondément engagée dans la critique des expériences environnementales qui ont misé sur une sorte de propagande pour faire vendre et faire accepter les projections qu'elles font sur les notions, de liberté, de protection, de sécurité et de paix. La négation la plus radicale de ce genre de propagande, Norberg-Schulz la cherche dans la révolte de Heidegger contre l'oubli de l'Être qui s'exprime justement, selon lui, dans le passage systématique du souci par apport à l'environnement vers la formulation des problèmes techniques, politiques et sociaux – qui relève au fond de la gestion. L'architecture est ainsi appelée à se doter d'une capacité critique autonome, elle atteint, selon lui, cet objectif lorsqu'elle réunit ses efforts autour de la question qu'est-ce que d'un point de vue existentiel elle peut offrir à l'homme moderne ? Norberg-Schulz écrit :

« The environmental problem we are facing, therefore, is not of technical, economical, social or political nature. It is a human problem, the problem of preserving man's identity. In his "free" arrogance he departed from his place and "conquered" the world. But he is left with emptiness and no real freedom. [...] Perhaps man's departure was motivated by a wrong idea of "freedom". Heidegger reminds us that the words "dwell", "protection", "peace" and "freedom" originally belong together (*), and everything seems to indicate that this is still the case. Freedom presupposes security, and security is only possible through the human identity of which existential space is one aspect. This is the essence of "dwelling". But we have to learn to dwell. In fact, our experience today shows us that man does not spontaneously find his foothold. The problem of environment, therefore,

³⁰⁷ *Idem*, p.53.

is a problem of intentions and attitudes. As Rudolf Schwarz says “Man cannot plan the world without designing himself” (**). »³⁰⁸

Il y a, en fait, une divergence qui s’ouvre dans ESA entre Giedion et Norberg-Schulz. Par une filiation doctrinale, l’expérience analytique retranscrite dans *Space, Time and Architecture* (1941) paraissait à Norberg-Schulz comme une illustration de l’attitude requise de l’architecture de se situer par rapport à son histoire. Cependant, les objectifs de Norberg-Schulz et de Giedion ne sont pas analogues. Chacun à sa manière rend actuelle la recherche historique. Si chez Norberg-Schulz la recherche diverge du champ des méthodes du Design urbain, Giedion (1941) suscite, quant à lui, la mobilisation d’une représentation de la planification urbaine comme relevant du problème de la construction. C’est ainsi que Giedion questionne la base doctrinale de l’idée d’une architecture en tant qu’organisme. Limitant considérablement la portée de l’organicité de l’architecture, Giedion admet que ce sont les relations entre les édifices et le tissu urbain qui sont porteuses de sens. Il écrit :

« The fact that we are considering architecture as an organism makes it natural for us to examine both its beginning and its end, construction and town planning. And it will be easier for us to deal with our subject if we can, so to speak, use two handles to pick it up by. At all events, it will be necessary for us to give more attention to construction and town planning than would be the case if we were writing. »³⁰⁹

Selon Mumfred, la première apparition du terme, «Urban Design» s’est produite dans le cadre d’un cours donné par Giedion à Harvard (1954), intitulé *History of Urban Design* dont l’approche exposait le besoin de socialiser les espaces civiques dans le mouvement de recherche sur la généalogie historique de la forme architecturale.³¹⁰ Selon lui, Giedion développe, avec Sert et Tywitt le concept d’Urban Design suite au défi lancé par le Groupe 10 qui proposait au CIAM de déterminer la qualité de l’environnement autrement que par les quatre fonctions, l’habiter, le travail, la circulation et la récréation.³¹¹

³⁰⁸ *Idem*, p. 36; (*) renvoi à M. Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », 1954, p. 23; (**) renvoi à R. Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*, 1949, p. 12.

³⁰⁹ Giedion, S., *Space, Time and Architecture*, 1967 (1941), p. 24.

³¹⁰ Mumfred, E., 2006, *op. cit.*, p. 16.

³¹¹ *Idem*, p. 19.

Selon Tafuri, il revient à Giedion d'avoir rendu légitime, au nom de la représentation de l'histoire, que l'urbanisme moderne supprime, en se fondant sur le principe du libre arbitre, toute relation avec le passé ou le « précédent » pour reprendre le mot de Tafuri :

« Toutes les observations faites jusqu'ici auraient certainement conduit à renoncer à indiquer à l'urbanisme moderne un "précédent" et une tradition où il puisse se sentir en sécurité. Nous n'accusons pas Giedion d'avoir fait une "erreur". Lorsqu'il mit au point l'édition définitive de son ouvrage, l'actualisation à laquelle il a procédé était juste et productivité culturelle le prouve. Si, aujourd'hui, ces prises de position historiques ne nous satisfont plus, et si pour les contester nous avons en recours à une philologie plus attentive c'est parce que la découverte, dans l'histoire même, d'une dialectique instable, d'une coexistence de cette multiplicité de sens et de directions, correspond elle aussi à un besoin d'en rendre les significations actuelles. »³¹²

Tafuri revient sur l'une des contributions majeures de Giedion, sa lecture du plan de Rome sous le Pape Sixte-Quint (fin du XVI^e siècle) :

« Il faut se souvenir de la signification que prend cet épisode historique dans l'économie du livre [*Space, Time and Architecture*] : dans le réseau de rues de Sixte-Quint, Giedion voit l'une des origines de cette "nouvelle dimension" - à la fois physique et perceptive - qui caractérise tout le cycle de l'art contemporain. D'autre part, puisque la catégorie de *l'espace-temps* trouve sa place spécifique dans le domaine de la structure urbaine, l'empirisme et l'anti-schématisme du plan de Sixte-Quint deviennent, pour Giedion, les préliminaires exaltants de cette expérience libre et ouverte de la forme. »³¹³

C'est à ce titre que son intérêt à l'œuvre de Giedion suscite aussitôt un questionnement sur la manière avec laquelle ce dernier a posé la perception. Dans les propos de Norberg-Schulz, l'actualisation de la donnée historique de la perception chez Giedion, apparaît amorcée à partir d'une justification d'un critère unitaire :

« Giedion here approaches the concept of existential space, but he does not make his idea philosophically precise. His approach is still too naïvely realistic, although he makes some references to the process of visual perception ».³¹⁴

Le passage ci-dessus mise clairement sur la contradiction et sur l'exclusion réciproque de la demande d'un espace qui aurait un sens du point de vue existentiel et la légitimité de

³¹² Tafuri, M., 1976 (1968), p. *op. cit.*, p. 208.

³¹³ *Idem*, p. 206.

³¹⁴ Norberg-Schulz, Ch., ESA, 1971, p. 12; (*) réfère à Bruno Zevi, *Architecture and Space*, 1957; (**) réfère, à Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), A. E. Brinckmann, *Baukunst* (1956) et P. Zucker, *Town and Square* (1959); (***) réfère à S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941 et *The Eternal Present : The beginning of Architecture*, 1964.

considérer la perception comme une expérience visuelle. Pour Norberg-Schulz l'homogénéisation de l'espace mûrit au sein même de la pratique d'une réflexion, au nom de la perception, sur le contact visuel avec l'objet architectural.³¹⁵ Norberg-Schulz ouvre le même débat que Tafuri s'est attaché à accentuer pour montrer qu'il y a une relation entre le fait que le mouvement moderne a toujours considéré la perception comme une expérience visuelle et son mutisme vis-à-vis de l'histoire.

Tafuri, qui considère que la recherche sur le problème de la perception est l'indice d'un retour à l'histoire ou autrement dit, que le problème de la perception est le noyau de ce que la recherche historique s'engage en principe de décrire et de former, s'engage à nouveau de contester Giedion pour avoir montré l'interférence entre l'évolution de la conception de l'espace et l'évolution des modes de vision. Pour Tafuri, la perception visuelle est effectivement un processus évolutif, la recherche historique qui s'en empare comme problème dévie forcément par rapport à son objet. Tafuri écrit :

« Des observations analogues peuvent être faites sur d'autres sujets abordés par Giedion. En premier lieu, celui de la continuité évolutive des modes de vision et de la conception de l'art; ce qui est alors déformé c'est la valeur révolutionnaire des avant-gardes historiques. »³¹⁶

Une des accentuations majeures de la position que Norberg-Schulz prend vis-à-vis du design urbain, et qui démarque sa filiation avec Giedion, est lisible à travers sa théorie sur le lieu, le *genius loci*.

Les concepts rencontrés après SLA sont, au fond, destinés à confronter les aspects dont émane, selon Norberg-Schulz, la crise de l'architecture moderne. En considérant l'ensemble de ses concepts, le concept de lieu, comme celui d'image, dénote la maturation d'une pensée qui prend place dans le corpus de la phénoménologie. De fait, le concept de lieu, introduit magistralement dans GL (1981), est le fragment d'une théorie plus globale sur le lieu ou autrement dit sa formule plus concise. Ce concept vient formuler des réponses aux questions que Norberg-Schulz pose par rapport aux pratiques architecturales du mouvement moderne et au besoin de tracer la voie à une analyse

³¹⁵ *Idem*, p. 30.

³¹⁶ Tafuri, M., 1976, *op. cit.*, p. 208.

fructueuse sur la signification architecturale dans le cadre de la définition du fondement de l'architecture post-moderne.

Le concept de lieu est destiné à modifier les modes de pensée de l'architecture, et à les rendre conformes à la complexité avec laquelle sont posés ou formulés les enjeux liés à la pratique et aux méthodologies de recherche architecturales. Pour mieux faire le point sur le caractère complexe des outils réflexifs qui se forment à l'intérieur de sa théorie sur le lieu, il conviendrait de se rapporter à deux aspects par lesquels Norberg-Schulz identifie dans GL (1981) les difficultés du mouvement moderne. Après avoir posé la question : « *On se demande alors pourquoi le mouvement moderne a abouti à la perte du lieu plutôt qu'à sa reconquête* »³¹⁷ :

i) Norberg-Schulz affronte la relation entre l'architecture et l'urbanisme; l'échec de l'urbanisme moderne qui précède à ses yeux la crise de l'expression architecturale, et motive la perte du lieu :

« [...] il y aurait deux raisons principales, et aucune d'entre elles ne comprend pas suffisamment le concept de lieu [...]. La première raison se rapporte à la crise en tant que problème *urbain*. La perte du lieu se ressent avant tout au niveau urbain et, comme nous l'avons déjà vu, elle est reliée à la perte des structures spatiales qui assurent l'identité de l'implantation.»³¹⁸

L'interaction poussée entre le domaine de l'architecture et celui de la planification urbaine incite Norberg-Schulz à mettre le point sur la portée politique de ce phénomène dont à la base se trouve, selon lui, la saisie d'une approche sociale. Dans AS (1991), Norberg-Schulz écrit : « [...] *or l'approche "sociale" contient le risque de masquer les objectifs artistiques et de réduire l'architecture à un simple problème politique.* »³¹⁹ Le logocentrisme du discours du fonctionnalisme moderne, crée ainsi, selon lui, un hiatus entre les intérêts artistiques de l'architecture et l'activité professionnelle. Il prend place au sein des préoccupations liées à la planification. Il écrit prenant le point de vue du sociologue Alfred Lorenzer :

³¹⁷ *Idem*, p. 194.

³¹⁸ *Idem*, p. 194.

³¹⁹ Norberg-Schulz, Ch., SA 1965-1900, 1991 (1990), p. 14.

« “L’architecture comme simple collaborateur du pouvoir en place, correspond à l’idéal des fonctionnalistes les plus cohérents. Le *sacrificium intellectus* de ces architectes, c’est l’architecture”. [...] Il n’est certainement pas impossible d’indiquer des cas où les protagonistes du mouvement moderne ont servi de “collaborateurs” du pouvoir en place, mais le fait qu’un grand nombre d’entre eux aient dû abandonner leur pays ou bien encore se retirer de leur activité professionnelle pour pouvoir encore croire à leurs opinions artistiques est certainement encore plus significatif. »³²⁰

ii) Pour Norberg-Schulz, il ne saurait être question de déduire une compréhension du problème du lieu des modes de pensée et des méthodes qu’utilise l’urbanisme moderne : « *L’urbanisme ne peut venir en aide tant qu’il continue d’ignorer la nature concrète et qualitative des lieux.* »³²¹ Norberg-Schulz entend mettre l’architecture devant une décision responsable, face à la situation de crise de l’espace urbain. Si l’architecture moderne insiste, à travers sa vocation fonctionnaliste, sur la maîtrise de l’architecture et de l’urbanisme en optant pour la solution d’un style international, Norberg-Schulz se retire de toute visée préalable et anticipative de cette solution :

« La seconde raison [de la perte du lieu] implique le concept de style international. Dans les années vingt, c’était une opinion commune que de penser que l’architecture moderne ne devrait avoir ni de caractère local, ni de caractère régional, mais qu’elle devait se soumettre partout aux mêmes principes. En fait, ce n’est pas purement par hasard que le premier volume de la série *Bauhausbücher* a pour titre *Internationale Architektur*. Bien qu’il réfutât le terme “style”, Gropius favorisait l’idée d’internationalisme. Les formes de l’architecture nouvelle, écrivait-il, “sont simplement le produit inévitable et logique des conditions intellectuelles, sociales et techniques de notre époque”. »³²²

Le concept de lieu se trouve ainsi voué à suturer, en leur déniaient toute légitimité, ces deux phénomènes par lesquels s’explique l’architecture moderne, c’est-à-dire, l’entremêlement entre urbanisme et architecture et l’internationalisation de l’architecture. Si la stature du style international anticipait justement la libération de l’architecture de la contrainte historique, la structure réflexive motrice de la théorie du lieu se laisse guider par un discours qui devrait altérer le langage architectural devenu très familier, très monotone et standardisé, comme situation confortable qu’offre l’optique d’un style international. Dans l’ébranlement de la solution d’un style international que suscite son

³²⁰ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 195; réfère à H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt-a.-M, 1968, p. 51.

³²¹ *Idem*, p. 191.

³²² *Idem*, p. 194; renvoi à Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, London, 1935, p. 18.

concept de lieu, Norberg-Schulz incite l'intérêt aux particularités des pratiques régionales, qui donnera ainsi un sens à la post-modernité en optant pour ce qu'il nomme un pluralisme architectural : « le mot *“pluralisme”* indique que l'homme n'a plus confiance dans les solutions globales et donc dans un *“style international”* .»³²³

³²³ Norberg-Schulz, Ch., SAO, 1977, p. 425.

**CHAPITRE I : Enjeux aux méthodes de
compréhension de l'image architecturale**

I. Introduction

L'œuvre de Norberg-Schulz met à jour les problèmes fondamentaux de la compréhension de la signification architecturale et reprend, tel que nous l'avons souligné dans notre introduction de cette partie, la question majeure de la phénoménologie herméneutique de Heidegger qui se formule ainsi : comment l'image se définit et redéfinit en permanence la construction du sens qu'elle estime essentielle pour déterminer l'identité et les bases épistémologiques de l'architecture post-moderne. Son œuvre explicite ainsi concrètement ce que signifie la restitution de l'image architecturale dans le cours même d'une démarche qui lui permet de se placer dans l'horizon de la préservation de l'unité entre le moderne, ou le post-moderne si nous voulons, et l'historique.

Le fil conducteur qui mettra en route le présent chapitre serait les formes de détours que Norberg-Schulz prend pour mettre à jour la question de l'historicité de l'image architecturale. Une des raisons pour lesquelles il est pour nous primordial d'insister sur la condition historique de l'image architecturale est le statut spécifique de SLA, c'est-à-dire sa disponibilité trop limitée au dialogue sollicité dans les écrits qui lui succèdent avec l'approche l'herméneutique de l'image.

Dans sa volonté méthodique de récuser toute synthèse théorico-systémique pouvant être formulée pour résoudre le problème de la signification architecturale, Norberg-Schulz réaffirme l'écart fondamental entre la question de l'image architecturale et le problème du signe sémiotique : « *La compréhension heideggérienne n'a donc rien à voir avec la codification des signes choisis au hasard des sémiologues* »³²⁴, et accentue la faille entre leurs respectifs modes d'opérativité et leurs conséquences sur la compréhension de ce qui fait sens en architecture. Afin de dénier toute unité de sens, opérée par les analogies établies entre le signe sémiotique et le signe artistique ou architectural, issue de la volonté d'ancrer des valeurs sociales dans le langage architectural, Norberg-Schulz laisse parler le principe capital d'où doit émaner, selon lui, la signification architecturale : une

³²⁴ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 105.

existence active de l'homme à partir de sa relation avec la nature. La rupture fondamentale avec SLA est donc perceptible dans l'ouverture qu'il opère à la condition de la compréhension de la relation de l'homme avec la nature, cette condition devrait se substituer aux délimitations imposées à la question de la signification architecturale par l'intérêt à expliquer le cadre de vie comme si le milieu social ou culturel en décide la forme de représentation. Cette question de la compréhension de la relation de l'homme avec la nature est ample, a été généralisée jusqu'à ce qu'elle puisse informer sur l'essence du langage architectural dans ses formes les plus diversifiées. C'est précisément ce qui va fournir de multiples occasions pour montrer les moyens qu'il utilise pour interrompre la relation de l'expression architecturale à la théorie, dont nous traitons en partie dans ce chapitre, et en contrepartie, les traits les plus intéressants des aspects qu'il hérite d'Heidegger.

Tenter de voir en quoi consiste la réponse de Norberg-Schulz à la question « Qu'est-ce que un langage architectural ? » nécessite de mettre l'emphase sur l'analogie qu'il a établi entre le langage architectural et le langage de la poésie, face aux formes de langage issues de la théorie, car c'est là le véritable enjeu de la question. On sait que Norberg-Schulz et Heidegger refusent que leurs philosophies respectives, chacun dans leur champ, soient entendues autrement que comme méthode dérivant de la poésie. Norberg-Schulz désigne l'image comme le leitmotiv du poème et insiste « *Heidegger said and add Yet image formed in the poem.* »³²⁵ Pas moins que la poésie elle-même, pour Norberg-Schulz l'image trahit de manière explicite le langage de la théorie ou de la science; elle est un échec à la raison, à la logique : « *The poetic image is therefore truly integral, and radically different from the analytic categories of logic and science* »³²⁶, et quant à lui Heidegger explique : « *Et l'habitation de l'homme doit être poésie et poétique ? Mais seul peut l'admettre celui qui vit loin de la réalité et ne veut pas voir les conditions sociales et historiques auxquelles la vie des hommes d'aujourd'hui soumise, ce que les sociologues appellent le "collectif".* »³²⁷ Deux données s'ordonnent donc l'une par

³²⁵ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1986, p. 44.

³²⁶ *Idem*; renvoi à Heidegger, « *The thinker as Poet* », in *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter, New York, 1971, p. 7.

³²⁷ Heidegger. M., *L'homme habite en poète, Essais et conférences*, 1958, p. 225.

rapport à l'autre : pour Norberg-Schulz il a fallu lier le poème à l'image, et pour Heidegger exclure du poème la pensée qui forme un langage ayant en vue la représentation de la réalité. Cette démarche s'est avérée extrêmement révélatrice chez Norberg-Schulz pour le renouvellement qu'il a opéré des bases de la pratique du Projet, et qui a pris la forme de la négation de la nécessité de la théorie, faisant ainsi échec à la démarche basée sur la déduction de la tâche de l'architecture de son contexte.

Pendant que Norberg-Schulz révèle une modification essentielle dans ses questions centrées sur la notion d'image architecturale dont la problématique de la perception reprendra ou recevra les traits, il y a donc une prise de recul, sous-jacente, par rapport à la théorie du Projet que toutes les thématiques proposées après SLA en fournissent la compréhension et le fonctionnement. Nous entendons clarifier la réduction opérée par Norberg-Schulz de la notion de Projet, dans le sillage même de l'herméneutique de l'image. C'est sous cet enjeu que nous définissons notre objectif pour ce qui concerne ce chapitre et que nous promettons des résultats.

Norberg-Schulz redéfinit, en fait, le langage architectural par l'image; l'image de la nature y compris sa propre nature, pour pouvoir ainsi mettre à jour l'existence d'un fond commun à « l'habiter » et au « bâtir », mots par lesquels Heidegger entame sa méthode pour la compréhension du langage de l'art. La relation entre l'« habiter » et le « bâtir » est donc fondée sur les mêmes assises de l'analyse existentielle du langage. Elle doit, de ce fait, être d'emblée jointe dans une sorte de dépassement des significations immédiates des deux termes « habiter » et « bâtir » comme s'il s'agissait de soumettre l'analyse à la nécessité de penser « habiter » en tant que problème spécifique de l'utilisateur, celui qui habite, distinctement du problème du « bâtir » comme aspect par lequel seul le concepteur ou l'architecte est concerné. Norberg-Schulz précise : « *Heidegger souligne le lien entre « bâtir » (en allemand bauen) et « habiter » (wohnen), qui incluent l'un et l'autre la notion de séjourner ou être dans un lieu. Bâtir et habiter expriment donc le comment de l'être-au-monde de l'homme* ». ³²⁸

³²⁸ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 201; renvoi à Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit.

Certaines recherches ont abordé la relation entre l'« habiter » et le « bâtir », référant, paradoxalement, à Heidegger dans son fameux texte « Bâtir, habiter, penser »³²⁹ et ont posé la question si c'est le bâtir qui a précédé l'habiter ou si c'est l'inverse, comme le fait Rabah Bousbaci (2003). Comme le mentionne clairement ce dernier dans sa conclusion, cette manière de formuler la question est d'obédience strictement liée à la théorie du Projet, elle est donc marquée par les problèmes de conception, imprégnée par une volonté de transposer la relation entre l'« habiter » et le « bâtir » sur la relation qui existe, dans la pratique du Projet, entre ce que l'utilisateur formule comme attentes et ce que l'architecte propose en fonction ou en dehors de ces attentes : « [...] *bâtir reste le domaine des architectes et habiter celui des usagers.* »³³⁰ Dans la perspective phénoménologique de Heidegger, que Bousbaci reprend, l'« habiter » n'est nullement séparable du « bâtir ». Heidegger écrit :

« La phrase: L'homme habite en tant qu'il « bâtit » (*baut*) a maintenant reçu son sens véritable. L'homme n'habite pas en tant qu'il se borne à organiser son séjour sur la terre, sous le ciel, à entourer de soins, comme paysan (*bauer*), les choses qui croissent et en même temps à construire des édifices. L'homme ne peut bâtir ainsi que s'il habite (*baut*) déjà au sens de la prise de la mesure par le poète. »³³¹

Par l'attention que nous attirons ici sur le hiatus créé dans ce genre de recherche entre les deux problèmes de « l'habiter » et du « bâtir », nous voulons souligner le caractère dénonciateur du travail de Norberg-Schulz de la théorie du Projet et des sciences de la conception qui la nourrissent à la base de cette séparation entre les deux problèmes. Norberg-Schulz ne semble pas être en tout cas intéressé à la question de construction, qu'il suppose sans doute résolue par avance. Si notre hypothèse est valide, il serait requis de notre part de démontrer ce qu'il supprime, comme échelon dans la théorie du Projet pour que toute solution architecturale puisse être spécifiée à la fois du point de vue de « l'habiter » et du « bâtir ».

Il est en fait impossible, du point de vue phénoménologique, comme nous venons de le souligner, de promouvoir le statut synchronique des deux problèmes de « l'habiter » et du « bâtir » sans passer par la nécessité de court-circuiter le processus de conception de la

³²⁹ Heidegger, M., « Bâtir, habiter, penser » in *Essais et conférences*, 1958.

³³⁰ Bousbaci, Rabah, 2003, p. 88, réfère à Baggio, 1988, p. 64.

³³¹ Heidegger, M., « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, op. cit. , p. 242.

manière que la théorie du Projet définit où ce qui est requis de l'architecte est d'assumer la responsabilité de traduire les demandes, provenant du contexte dans lequel il est appelé à mettre en pratique son savoir, en solutions architecturales.

Si selon notre hypothèse, c'est sous la pression du progrès technique que l'adaptation de la pratique du projet aux demandes formulées par le contexte socio-culturel que Norberg-Schulz perçoit le développement de la théorie du Projet, l'approfondissement du fondement de l'approche herméneutique nous permet de la valider, de nombreuses avenues sont alors possibles. L'approche herméneutique sur l'image, dont Norberg-Schulz reprendra la forme, l'aidera certainement à faire un rapprochement entre les deux problématiques de l'habiter et du bâtir, pour redéfinir surtout l'activité architecturale consacrée à la conception. En fait, à partir d'une seule œuvre, Norberg-Schulz vise à réunir le monde entier autour du même langage, c'est pourquoi il affirme : « *Le langage, dit Heidegger, est la maison de l'être* », ³³² et rappelle : « *On sait que les langues possèdent une structure fondamentale commune par delà les diversités culturelles, et que cette structure, en tant que "maison de l'être", est capable d'exprimer toutes les manifestations du monde de la vie.* » ³³³ Par de multiples parcours, il rend crédit à l'approche herméneutique dans sa façon d'argumenter, de s'approprier de l'interprétation et de faire dériver la compréhension d'un ensemble de réponses à la question « Qu'est-ce être ? » qu'il pose évidemment avec Heidegger.

La fameuse question souvent posée pour entamer l'étude des écrits de Heidegger :

« *Quel est exactement la place de la langue à l'intérieur de l'analyse existentielle?* » ³³⁴ informera sur le principal mouvement de l'appropriation de Norberg-Schulz de la question de l'Être et sur les moyens de son application sur l'étude du langage architectural, puisqu'à la question de l'Être chez Heidegger se rattache la saisie d'un langage compris comme un travail de création, qui ne renvoie pas à des systèmes de valeurs spécifiques ou *a priori* à la systématique de la raison. Selon Norberg-Schulz, pour

³³² Heidegger, M., *Questions I*, 1957, p. 273.

³³³ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 117.

³³⁴ Tiré de Marc Froment-Meurice, *Sans mot dire (La parole, § 34), «Être et temps» de Martin Heidegger, Questions de méthodes et voies de recherche*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud, SUD, 1989, p. 37.

qu'un langage soit du domaine de la création, il faut qu'il tombe dans une sorte de subjectivisme irrationnel, ce qui veut dire, qu'il faut que les problèmes du vécu immédiat soient écartés, et de là saisir le sens de la vie pour relever la tâche de penser l'existence. Toute la question que Norberg-Schulz cherche à formuler, suivant Heidegger, est de savoir comment le langage architectural peut accueillir l'intensité de la vie, dans son cours existentiel : « *La question est bel et bien de savoir ce que signifie la compréhension du lieu dans le contexte du monde de la vie, j'emploie volontairement ce terme afin de souligner la nature concrète du problème.* »³³⁵ La notion du « monde de la vie » déracine le langage du contexte de la dimension sociale. La structure fondatrice de ce déracinement puise son sens dans les maximes que formule Norberg-Schulz, telles que « *architecture belongs to life* »³³⁶ ou « *Design for life.* »³³⁷

Le fait que Norberg-Schulz soit inspiré par la soumission heideggérienne du langage à l'image, après nous avoir dirigés dans son SLA vers des voies d'analyse de la forme architecturale (articulées de manière à transcender toute interrogation sur une participation active du *sujet* à l'univers de significations que véhicule une œuvre), implique un véritable changement dans le processus de sélection de ses concepts. Il s'agit plus précisément pour nous de montrer les préoccupations chez lui qui fondent la possibilité de son questionnement sur la relation de l'être avec l'image architecturale.

II. Les fils conducteurs de la compréhension du langage architectural à partir de l'image

i. La nature comme une source pour l'image architecturale

Les volets consacrés dans l'œuvre de Norberg-Schulz à la compréhension de la notion de lieu démasquent l'urgence de rétablir la relation entre l'homme et la nature et

³³⁵ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 60.

³³⁶ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000, p. 11.

³³⁷ Norberg-Schulz, Ch., A:PLP, 2000, p. 27. Il écrit : « The first operation [dans le cadre d'un *Design for life*] will be that of returning to the basic structures of the world of life, which nowadays has to do with a great array of relationships of varying nature, from the social to the ecological or the economic, without any direct references to our set of problems. I say "direct" because even that qualification is significant, even though it is badly suited to the basis for a phenomenological understanding »; il renvoie à Heidegger, *Grundfragen der Philosophie*, Francfort-sur-le-Main, 1984 (1937-1938), pp. 84, 96.

se constituent en regard d'une priorité : formuler des éléments de réflexion en réponse aux méthodes utilisées avec le mouvement moderne pour résoudre le problème.

La problématique du lieu, qui lui permet d'intégrer une nouvelle expérience : celle de la relation entre l'architecture et l'environnement naturel, s'exprime de prime abord par l'attention qu'il attire aux particularités de l'architecture des pays scandinaves à caractère très régional. C'est donc sous ce thème que découle son ambition de définir une architecture qui s'intéresse aux formes de vie, et de là, la rapprocher de la nature.

Le grand intérêt que Norberg-Schulz porte à l'architecture scandinave, démontré autour des années 80 dans deux ouvrages, *MNA* (1986) et *SA* (1990), prépare à une nouvelle forme de lecture de la signification et des moyens d'expression architecturale. Sous l'option d'un nouveau régionalisme architectural, avec laquelle sont acquises les références à l'environnement naturel, qu'il définit, précisément, comme forme de devise pour l'architecture post-moderne, il affronte la systématisation de l'internationalisation de l'architecture. Dans le cas de la Norvège « *In Norway anything new has never been understood as being just international* »³³⁸, il discute des travaux de l'architecte néo-classique Lars Backer, qui s'inscrivaient dans une démarche palladienne basée sur le langage classique, comme forme d'écriture dans un site³³⁹, proposant un modèle nommé « un fonctionnalisme objectif », pouvant refléter la conciliation des deux principaux mouvements artistiques en Norvège, le Romantisme national et le classicisme.³⁴⁰ Norberg-Schulz souligne notamment les travaux de Johan Ellefsen, grand mécène du Romantisme national, qui ne brouille jamais, quant à lui, la différence entre les deux mouvements artistiques, mais trouve la solution contre le style international dans une architecture basée sur des considérations, telles que le climat, le paysage, la construction et les matériaux, et sur des facteurs économiques.³⁴¹

³³⁸ Norberg-Schulz, Ch., *MNA*, 1986, p. 152.

³³⁹ *Idem*, p. 40.

³⁴⁰ *Idem*, p. 47.

³⁴¹ *Idem*, p. 51.

ii. L'image comme champ ouvrant la polémique culture-nature

Les révélations de Norberg-Schulz sur l'importance de la relation avec le milieu naturel apparaissent, évidemment, dépourvues d'une volonté sémantique. Une architecture fonctionnant selon un contenu programmé de la signification architecturale que la discipline a cru dûment exiger voulant ainsi réaliser une synthèse entre les formes et les fonctions collectives, symboliques et pratiques, est, selon lui, une chose dépassée. De là se forme donc, chez lui, la nécessité première d'une architecture à proximité de la nature et qui devient déterminante pour le processus productif et même critique du monde de la culture. De fait, la relation avec le milieu naturel enthousiasme Norberg-Schulz depuis la mise au jour du mode de fonctionnement de l'architecture vernaculaire. Dans son important ouvrage *Scandinavie Architecture 1950-1990* (1991), il règle clairement le rapport entre l'architecture vernaculaire et l'architecture liée à la demande sociale, empêchant ainsi de faire une lecture croisée de ces deux modèles architecturaux. Il écrit :

« Nous avons déjà fait allusion à la notion de régionalisme. De fait, chaque pays scandinave a développé une architecture moderne qui lui est propre et répond à cet impératif. Nous avons également suggéré que pour les Scandinaves, la modernité ne pouvait être réduite à la seule question formelle, une promesse de progrès social et de justice. Caractéristique dont l'origine est, sans aucun doute, à rechercher dans les profondes racines vernaculaires de l'architecture nordique. Or l'approche "sociale" contient le risque de masquer les objectifs artistiques et de réduire l'architecture à un simple problème politique – danger qui se manifeste dans tout son ampleur après la Seconde Guerre mondiale. »³⁴²

La polémique culture-nature advient par l'alternative de l'architecte finlandais Sverre Fehn, pour qui Norberg-Schulz a une prédilection toute particulière, qui a opté pour une architecture autonome de l'élément social. Indépendamment de la primauté de l'inscription du bâtiment dans le milieu « *De fait, tous les bâtiments de Fehn savent instaurer une intimité profonde avec le lieu* »³⁴³, pour Fehn, le concept de forme ne fournit pas d'information sur l'époque ni même sur un style de vie précis. Norberg-Schulz écrit :

« Le secret de l'intensité de l'œuvre de Fehn réside dans cette capacité à affronter d'une manière poétique, certains aspects fondamentaux de l'architecture. Cette

³⁴² Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991 (1990), p. 14.

³⁴³ *Idem*, p. 130.

caractéristique est particulièrement importante dans une telle maison [Teglsteinhuset, Baerum, 1987] qui, libre de tout commanditaire, n'est pas tenue de satisfaire à un style de vie précis. Fehn avait déjà réalisé un exemple de ce genre en 1964 à Norrköping en Suède, qui constitue un séduisant contrepoint au projet de Baerum puisque d'un côté nous avons une "villa extravertie" et, de l'autre, un "château protecteur". En effet, à Baerum, la maison se referme sur elle-même, avec un jardin clos de murs et un atrium que traverse l'axe liant la cheminée et la salle de bain : terre, air, feu et eau. [...] Le caractère "introverti" de l'habitation, suggéré par la nécessité de créer de l'intimité sur un site restreint et par la volonté probable de s'extraire de la médiocrité ambiante, est renforcé par des couloirs périphériques équipés d'étagères et de placard et quasiment privés de fenêtres. »³⁴⁴

L'œuvre de Fehn illustre ce que Norberg-Schulz fonde avec le retour à la terre en tant qu'expression de l'avènement d'une recherche double : esthétique et philosophique : « *La poésie est la première à conduire l'homme à la terre et faisant en sorte qu'elle lui appartienne le porte à sa demeure(*)*. *Les œuvres architecturales font partie de ces révélations poétiques qui rendent possible l'habitat.* »³⁴⁵ De même, selon Kenneth Frampton, Fehn exprime, à travers son orientation sur la nécessité du retour à la terre, dans une proximité, évidente qui caractérise sa démarche, de Heidegger, la fragilité du monde de la culture :

« For Fehn, as for Heidegger, the ultimate sense of place is bound up with man's presence in the land and his literal inscription in the earth surface. The historical eclipse of this cultivated rootedness is a total loss; a condition of cultural deracination which can never be redeemed. »³⁴⁶

La polémique moderne-postmoderne qui est le véritable enjeu chez Norberg-Schulz est attisée par le biais des sentiers de l'image et des représentations mythiques, qui permettent de fonder en pratique une architecture enracinée dans la compréhension de la nature :

« The collection of Finnish legends published in 1835 under the name *Kalevala*, has thus remained the basic source of inspiration to Finnish artists (*). The *Kalevala*, a poetical synthesis of cosmology and mythology, offers a "complete" basis for human identification and interaction, in the sense that it discloses regional qualities. No wonder that the Finnish art of the last hundred years has been distinguished by a singular power and unity (**). Eliel Saarinen and Lars

³⁴⁴ *Idem*, p. 131.

³⁴⁵ Norberg-Schulz, Ch., HAF, op. cit. p. 18.

³⁴⁶ Frampton, Kenneth, préface à *Sverre Fehn, The Thought of construction* de Per Olaf Fjeld, Rizzoli, New York, 1983, p.14.

Sonck had already realized a truly Finnish architecture about the turn of the century, and their vision has been carried on by Alvar Aalto and his talented successor Reima Pietilä. »³⁴⁷

La critique de Norberg-Schulz apparaît en fait profondément engagée dans ce processus d'éclairage sur la place que détient la condition mythique pour la post-modernité. Dans les occasions où il se montre attentif à manifester une certaine solidarité avec le social, il se réserve toujours l'alternative de revenir tout droit au produit mythique, pour saisir l'aspect rituel comme une forme de communication. Les aspirations sociales de symbolisation se voient ainsi intégrées dans celles que définit et détermine le monde mythique. En accord avec une figure importante du courant post-moderne en architecture, il explique : « *Graves says that it is crucial that we reestablish thematic associations invented by our culture in order to fully allow the culture of architecture to represent the mythic and ritual aspirations of society* ». ³⁴⁸ La grande figure de la post-modernité dans le monde lettré, François Lyotard avait annoncé le dépassement de la modernité par le retour aux produits mythiques et à leur mode de communication, bien qu'il l'ait approché pour une post-modernité qui devait s'interdire de garder l'alternative scientifique. ³⁴⁹

Reste que, pour Norberg-Schulz, ce mouvement de dispersion de l'acte d'interaction avec le monde social, ne peut être compris comme nécessité que phénoménologiquement et dans l'horizon même de la rupture avec les sciences sociales. Il explique, en réponse à Jürgen Habermas, plaidant au nom de l'agir communicationnel, pour le « potentiel communicatif » du monde social, pour un dialogue avec les sciences sociales³⁵⁰, que l'avenir de la modernité se déroule à vide si l'architecture ne révèle pas une véritable relation avec ce que connote phénoménologiquement l'expression le « monde de la vie ».

³⁴⁷ Norberg-Schulz, Ch., MNA, 1986, p. 93.

³⁴⁸ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988 (1986), p. 245; réfère à Graves Michael *Graves Building and Pro 1966-1981*, ed. K.V. Wheeler, P. Arnell, T. Bickford, New York 1982, p. 11.

³⁴⁹ Lyotard, François, *La condition postmoderne*, 1979, p. 167.

³⁵⁰ Zima, Pierre V., *Théorie critique du discours, La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, L'Harmattan, 2003, p. 11.

* Zima est professeur de Littérature comparée à l'université de Klagenfurt. Il a publié plusieurs ouvrages sur la sociologie de la littérature (réédités par l'Harmattan), *La théorie du roman, la théorie du sujet et les rapports entre la sémiotique et la sociologie*. Parmi ses derniers livres, *La déconstruction. Une critique*, Paris, PUF, 1994; *Moderne/Postmoderne*, Tübingen-Bâle, Francke-UTB, 1997 (2201, 2^e éd.); *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Ainsi, l'architecture cesse d'être une activité contrôlée qui se borne à saisir le quotidien dans l'optique fonctionnaliste, rendant possible, par son biais, l'interaction sociale.

Norberg-Schulz écrit :

« Les régionalistes, comme les postmodernes, les sémioticiens comme les déconstructivistes ont reporté leur attention sur la signification architecturale. Cet intérêt multiple répond bien sûr à différentes motivations, mais la situation est loin d'y avoir gagné en clarté. [...] Quand je tente aujourd'hui de mettre au point une méthode *phénoménologique* pour comprendre l'architecture, je le fais en considérant cette matière comme partie intégrante du monde de la vie. La "clarification" vise donc à rétablir le lien entre architecture et quotidien, non pas sous forme de simples rencontres de caractère fonctionnel, mais comme cadre global à l'intérieur duquel se situent la vie et ses complexités divergentes. Seule cette base nous permettra de répondre aux attentes du *Design for life* et de poursuivre le projet inachevé de la modernité (*). »³⁵¹

III. Les formes de dénégation du corpus théorico-systémique pour l'étude de l'expression architecturale

i. La réponse à l'énoncé de la fonction communicationnelle de l'architecture

Selon la pensée de Norberg-Schulz, s'il faut valider épistémologiquement le concept d'image comme poème, il faut lui donner l'importance qu'il requiert par rapport à son opposition au langage qui se réfère à des « faits ». La conclusion de GL (1981) est ferme quant à cette explication. La possibilité de l'éloignement de la théorie réside dans la compréhension de la destination du poème, le langage poétique est en ce sens imprévisible et donc incontrôlable. Norberg-Schulz écrit :

« Aujourd'hui, l'individu est avant tout éduqué pour avoir une pensée pseudo-analytique, ses connaissances se limitent à ce que l'on nomme les "faits" et, alors que peu à peu la vie s'appauvrit, il arrive à comprendre que, s'il est incapable "d'habiter poétiquement" ses mérites ne comptent pas. »³⁵²

Il est intéressant de noter que les propos de Norberg-Schulz adressés à l'endroit des philosophes du langage du Cercle de Vienne soient taquins précisément envers

³⁵¹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 35, (*) renvoie à J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Francfort-sur-le-Main, 1985; trad. Fr. *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1990.

³⁵² Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 202.

Wittgenstein à qui ce même Norberg-Schulz a rendu dans son *SLA* le crédit pour avoir privilégié la référence aux « faits » au détriment de la valorisation du rôle que joue l'image dans la structuration de l'activité de l'expression architecturale. Si l'acception du langage comme image est rappelée chez lui à l'aide de la poésie, ne serait-ce que parce qu'il considère qu'il n'y a pas de genres de langage qui pratiquent l'imagination qui ne soient par nécessité en amont des « faits » tel qu'il les reconnaît ou produit un milieu social; la poésie érige en perspective la différenciation entre les « faits » réels, comme matière de repère pour un véritable travail théorique, et les images poétiques. Pour Norberg-Schulz, aux formes architecturales devraient toujours être attribuées des propriétés artistiques et refusées des propriétés de pure rationalité. Voilà ce qui caractérise l'explicitation de son inquiétude par rapport à la mobilisation de l'élément social pour déterminer l'horizon du langage architectural. Dans un passage crucial, il érige cette perspective :

« Let emphasize again that post modernism came about because of degeneration of modern architecture [...] Forms that once had served as an interpretation of reality, had become mere status-symbols satisfying the need for a “cultural alibi of the parvenu.” Therefore, Giedion says, “we had to start from zero as if nothing had even been done before”. »³⁵³

Dans l'élaboration de ses ouvrages consacrés à l'architecture des pays scandinaves, Norberg-Schulz réinvestit librement le chemin pavé par la post-modernité à partir justement de la fermeture qui la caractérise à la demande d'une architecture fondée sur l'élément social. Norberg-Schulz se tourne du côté de l'architecte finlandais Reima Pietilä pour traduire à partir d'un discours sur une œuvre à l'image d'une œuvre d'art, ce que l'absence de la morphologie de la culture peut engendrer comme formes architecturales. C'est dans Dipoli qu'il choisit de faire part du mouvement critique chez Pietilä du mouvement moderne et de la promesse d'un concept unitaire de l'espace : le *genius loci*, entièrement réticent vis-à-vis des caractéristiques des climats culturels. Il écrit :

« [...] thus Dipoli is dedicated to the cult of the genius loci. To gain his end, Pietilä rejected the usual forms of modern architecture and found inspiration in the given environment. The general outline of the building thus repeats the movement of Finland's lakes and rocks, whereas the subdivision of the windows echoes the

³⁵³ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988 (1986), p. 233.

rhythm of the surrounding tree trunks. Exterior space enters the building and gradually becomes interior, and the main rooms the image of a “cave of wood” is realized. »³⁵⁴

Maintenant le souci d’attirer l’attention sur l’enseignement devant être tiré du travail de Pietilä : la capacité de l’architecture de saisir l’environnement naturel, Norberg-Schulz y voit une forme d’initiation à une philosophie architecturale, pouvant prendre place dans le corpus de la phénoménologie de Heidegger « [...] *Pietilä [...] réfère [...] à la nature finlandaise, d’où il tire ses propres formes. Son œuvre illustre donc l’opinion d’Heidegger selon laquelle, les édifices devraient rapprocher l’homme et le paysage habité (*)* »³⁵⁵, au sein de laquelle une vaste interrogation sur les moyens d’expression du mouvement moderne peut être redressée. Dans cet esprit, il écrit :

« The student union building Dipoli at Otaniemi near Helsinki (1961-67) [...] is dedicated to the cult of the genius loci. To gain his end, Pietilä rejected the usual forms of modern architecture and found inspiration in the given environment. The general outline of the building thus repeats the movement of Finland’s lakes and rocks, whereas the subdivision of the windows echoes the rhythm of the surrounding tree trunks. Exterior space enters the building and gradually becomes interior, and the main rooms the image of a “cave of wood” is realized »³⁵⁶

Il y a selon Norberg-Schulz d’autres enseignements à tirer de l’œuvre de Pietilä, dont notamment, une relecture du plan libre qui déplace littéralement l’interprétation que lui donne le mouvement moderne qui a fait croire qu’un plan libre signifie une liberté absolue de programmation. Un plan libre, constitue ainsi selon lui, un cas d’application d’une mesure de langage basé sur la compréhension du site. Il est l’événement spécifique issu du reflet de la morphologie de l’espace extérieur dans l’espace intérieur; un bâtiment devient, pour reprendre ses mots, une promenade et se transforme en un voyage dans la nature.³⁵⁷ Il écrit sur Dipoli : « *Exterior space enters the building and gradually becomes interior, and the main rooms the image of a “cave of wood” is realized.* »³⁵⁸

³⁵⁴ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 93

³⁵⁵ Norberg-Schulz, Ch., AS, 1991 (1990), p. 27; (*) renvoi à Heidegger, M. *Questions III*, 1966, p. 54.

³⁵⁶ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 93.

³⁵⁷ *Idem*, p. 34.

³⁵⁸ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 93.

Il est clair qu'aux yeux de Norberg-Schulz, le travail de Pietilä a scandalisé, par sa récupération du paysage naturel; l'architecture qui s'est rapprochée du social pour y trouver un alibi à son rigorisme. La position et la pensée de Pietilä altèrent la possibilité d'un échange avec la théorie, et avec l'élément culturel, échange qui ne permet point de faire travailler l'image. Si Norberg-Schulz révèle ce nœud problématique du projet chez Pietilä, c'est qu'il fait plonger, avec lui, les racines de la tâche architecturale dans l'évidence de la nécessité de son éloignement du social. Selon Pietilä : « *We communicate by the synthesis of image and word. The common idea of these actions is the projection of environment in such forms as it can appear in architecture.* ».³⁵⁹ Son rêve indéniable est de laisser l'architecture s'oublier dans l'activité de l'image :

« *One of Pietilä's principal concerns is to offer important clues which will allow us to focus upon the significance of "image quality", a concern that had already been expressed in his Space garden exhibition of 1970.* ».³⁶⁰

La relation entre Norberg-Schulz et Pietilä est en fait lisible au grand jour dans leurs processus respectifs, critique et productif de la bibliothèque de Tampere (1986) et dans la rencontre entre les réactions émotives que provoque cette œuvre chez le premier et les aspirations que cherche le second à y réaliser. Elle informe, très précisément, sur le type d'orientation de l'image qu'opère Norberg-Schulz. Conçue en forme de sculpture, la bibliothèque centrale de Tampere permet d'explorer les potentialités d'expression de la spatialité de l'architecture, elle annonce et fixe le besoin de son rapprochement de la nature. Norberg-Schulz la décrit ainsi :

« L'architecture de la bibliothèque de centrale de Tampere exprime parfaitement un esprit environnementaliste moderne [...], la bibliothèque est faite de pierre, cuivre et verre. Ses formes fluides l'apparentent à une grande sculpture sans que sa fonctionnalité en soit amoindrie. Parfaitement intégrée dans la verdure, elle se referme sur sa propre atmosphère lorsque les plantations prévues seront arrivées à maturité. Les matériaux de construction sont typiquement finlandais : le revêtement des soubassements et les escaliers qui mènent à la bibliothèque sont en granit subtilement taillé, les façades et avant-toit incurvés sont en cuivre, les menuiseries des fenêtres en pin vert. L'espace intérieur est dominé par des

³⁵⁹ Pietilä, R., *Notion, Image, Idea*; Tiré de Quantril, M. op.cit., 1985, p. 171.

³⁶⁰ Quantril, M., op.cit., p. 167.

segments de voûtes sinueux et variés qui évoquent des voiles gonflées par le vent.»³⁶¹

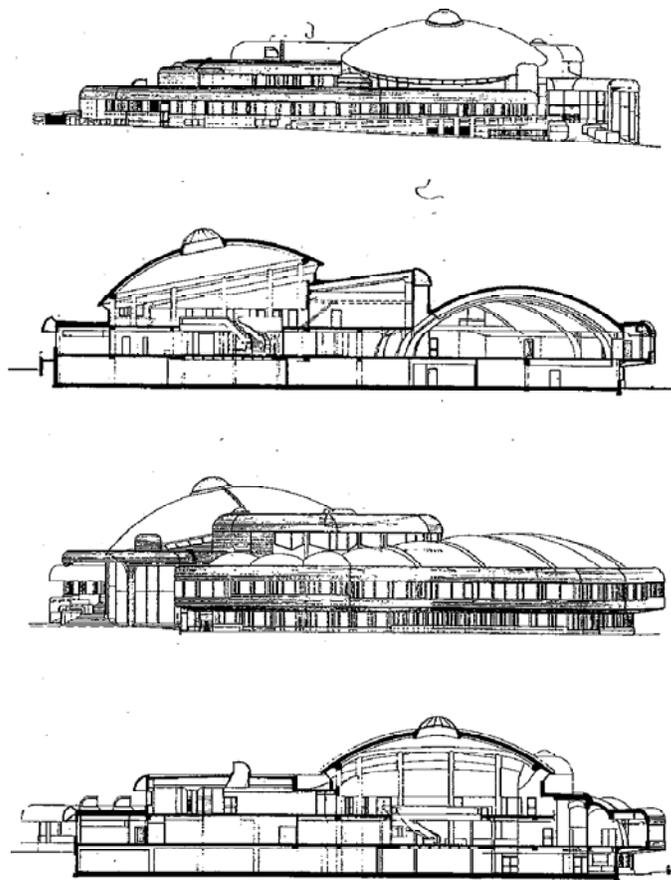


Figure 2 : Pietilä, Bibliothèque centrale de Tampere.
Source : Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991.

³⁶¹ Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991 (1990), p.100.

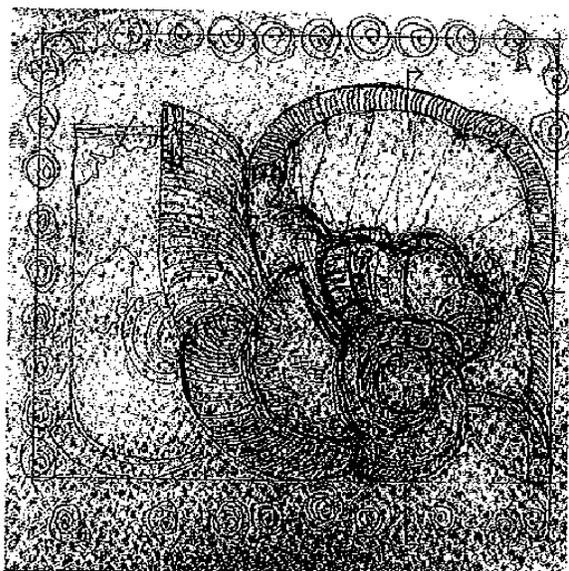


Figure 3 : Pietilä, Bibliothèque centrale de Tampere (croquis)

Source : Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991.

Il est particulièrement important de remarquer que Pietilä semble vouloir inspirer, à travers la bibliothèque centrale de Tampere à laquelle réfère Norberg-Schulz, un savoir-faire très subjectif. En fait, la conception de la bibliothèque de Tampere est entièrement basée sur la question de la particularité d'éléments de design qui est sous-entendue dans l'hypothèse d'une influence directe d'un processus d'auto-compréhension, pour reprendre les propres mots de Pietilä, sur le design. Chez Pietilä, le processus du design est scindé en deux priorités : premièrement, une investigation sur soi que l'on pourra lier au processus de formation même de l'image dont il est toujours question, et ensuite une réflexion sur les éléments de design qui pouvant les traduire en forme architecturale. Malcolm Quantrill, qui a consacré un ouvrage à la pensée de Pietilä, rapporte :

« In Pietilä's terms, therefore, one must both comprehend one's self and then connect this self with the design process in order to compose the element of a building into a coherent whole. Pietilä comments: I think the case history of the birth of Tampere Main Library, the 'Metso-Capercaillie' building, would illustrate this point. »³⁶²

³⁶² Quantrill, M., 1985, op. cit., p. 165; Pietilä dans une correspondance avec l'auteur, mai 1983.

Il est donc juste de considérer, à partir de Pietilä, que Norberg-Schulz ne garde pas l'œil fixé sur le climat culturel, mais plutôt et au de là sur le *genius loci*, dans son caractère libérateur du problème de la culture. À l'image, sont ainsi attribuées chez Pietilä les propriétés spécifiques, qui ne peuvent être que la conséquence d'un processus libre à la base de sa formation. Quantrill écrit : « *To come to grips with Pietilä philosophy of design and his approach to design problems it is important to grasp his view that architecture is a disembodiment of self or the personal understanding of knowledge into the embodiment of building* »³⁶³ mais aussi qui éprouvent une réaction au réel. Selon lui, l'image chez Pietilä puise dans des sources très lointaines du réel et implique un bouleversement du vocabulaire formel. Par ce qui semble un rejet de la tradition Wittgensteinnienne de faire reposer la formation de l'image de l'art sur l'absolutisme de la représentation des objets réels, Pietilä place l'image précisément en avant de la philosophie de Wittgenstein de soutien de l'image comme « miroir de la réalité » et postule que pour l'architecture, il est primordial d'en révéler la « partie adverse ». Quantrill écrit :

« Wittgenstein was working on the preparation of the Tractatus in Vienna as Marinetti and Sant'Elia were expressing first slogans of machine-functionalism in their Futurist manifestos. Like the artists of the Viennese Secession before him, Wittgenstein was concerned in his philosophy to hold up "a mirror to reality": his method was to focus our attention on language and our use of it. Pietilä as an inheritor of what he describes as "the schematic tradition" seems to be trying to give us glimpses of the other side of that mirror. »³⁶⁴

Il ajoute que cette énigme de « la partie adverse » de l'image que Pietilä perçoit comme condition préalable à la conceptualisation, voire, à la naissance d'une idée architecturale : « *Not only that, but, in addition to perceiving the mirror image of the idea we seek to realize, in order to adequately conceptualize that idea we must also be able to glimpse the other side of that mirror image.* »³⁶⁵ Elle implique la question de la limite de l'image elle-même; l'image ne se montre jamais, selon lui, de manière explicite, mais aussi la question de la limite de l'idée que l'image utilise.

³⁶³ Quantrill, M. 1985, op. Cit., p. 165, réfère à la conférence donnée par Pietilä à l'École du design environnemental de la Polytechnique, de Londres, 3 mai 1977.

³⁶⁴ *Idem*, p. 165.

³⁶⁵ *Idem*, p. 170; Quantrill réfère à Pietilä, R. *Notion, Image Idea*, Helsenkiand Jyväskylä, Finland, 1974.

Il est très juste de considérer la nécessité pour l'architecture qu'établit Norberg-Schulz de rendre visible l'utilisation du paysage naturel comme la marque d'une rupture avec l'idée d'une architecture qui sert à assurer la communication visuelle, qu'il cherche, évidemment, chez Pietilä. Car c'est justement dans cette perspective que ce dernier signale l'urgence d'une coupure avec les analogies faites entre la fonction du langage architectural et celle de la langue parlée pour permettre l'expérimentation de l'image. Selon Pietiä, c'est de cette unité entre le langage architectural et la langue parlée qu'émane le critère de réduction de la richesse et la multiplicité de l'image architecturale.

Pietilä perçoit la fonction du langage parlée comme une forme d'économie de l'image; chaque mot peut, selon lui, décrire et remplacer aussi vingt images, Quantrill réfère à cette affirmation par Pietilä : « *The function of spoken language is to synthesis visual language, to reduce the number of images, so that one word can be substituted for, perhaps, twenty pictures.* »³⁶⁶

Pour Norberg-Schulz, la poésie, instituée d'emblée comme un genre supérieur de langage, ne permet pas de dialogue avec le social pour une recherche sur la signification architecturale, et encore moins à l'aide de la question cognitive. Il lui faut donc éviter de glisser dans une position subordonnée à la condition cognitive, ce qui signifierait, tel que nous l'avons vu dans la première partie, qu'il faille soumettre la variété des phénomènes à l'emprise d'une représentation dominante des pratiques sociales. Il énonce au contraire : « *La phénoménologie nous aidant en effet à développer une méthode cognitive de l'individu en tant qu'"être-au-monde", l'art comme l'architecture seront considérés comme des manifestations de phénoménologie appliquée* ». ³⁶⁷ Norberg-Schulz revendique une forme de connaissance dite « précognitive », en établissant le critère en revenant sur la question de la relation entre l'homme avec l'environnement naturel. Le pré-cognitif, qui vise le milieu naturel comme un propre domaine de choix, n'a pas une structure théorique sur laquelle il peut se baser, et réciproquement, la théorie ne peut assurer la légitimité de la connaissance précognitive puisque celle-ci la précède. Si la

³⁶⁶ *Idem*, p. 163.

³⁶⁷ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 23.

connaissance cognitive n'est jamais hétérogène par rapport à la mémoire visuelle puisque celle-ci la fait fonctionner, nous l'avons vu aussi dans la première partie, Norberg-Schulz offre la possibilité de soumettre la fonction de la mémoire à l'emprise des souvenirs tactiles. La valorisation de la relation de l'homme avec le milieu naturel devient ainsi intrinsèque à une démarche qui favorise un contact tactile avec la forme architecturale. La notion de «mémoire tactile» intervient aussitôt pour orienter la recherche vers la prise en considération de la morphologie physique naturelle d'un site, elle devient en soi une manière pour coder une œuvre architecturale aux niveaux, de la conception, la compréhension, et d'interpréter sa réception par celui qui la perçoit. C'est dans Dipoli, œuvre réalisée par Pietilä que Norberg-Schulz retrace la réussite de cette nouvelle forme de langage. Il écrit :

« Dipoli doit donc réaliser les “rêves de l'homme des bois” et, pour ce faire, devenir “caverne de bois” pour atteindre cet objectif, l'architecte est revenu à ce qu'il définit lui-même comme une “connaissance précognitive qui s'oppose aux méthodes de la science” (une approche vraiment différente de l'empirisme suédois). La connaissance précognitive est plus concrète qu'abstraite. Elle jaillit de l'expérience directe de l'homme de son environnement – raison pour laquelle avant d'entreprendre le projet de Dipoli, Pietilä “parcourait en tout sens le bouclier rocheux du site afin d'acquérir une mémoire tactile de sa forme.” Cette approche environnementale est également liée à ce qui *est* là en tant qu'objet de l'identification humaine : arbres, rochers, nuages, lumière. »³⁶⁸

³⁶⁸ Norberg-Schulz, Ch. , SA, 1991 (1990), p. 28.

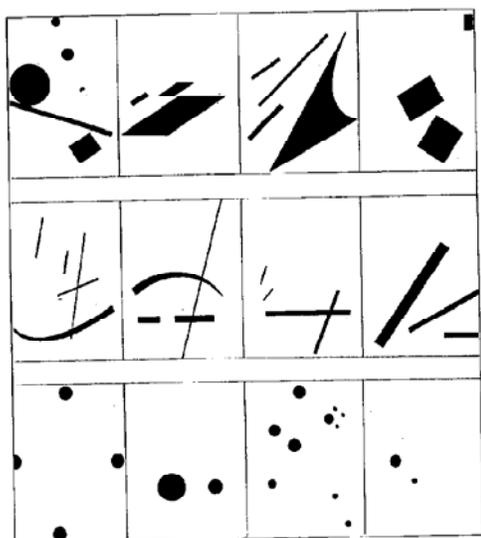


Figure 4 : György Kepes, « Visuel Fundamentals »
Source : Norberg-Schulz, A: PLP, 2000.

En fait, la tâche que Pietilä s'est vu attribuer n'est pas de circonscrire des sphères de compétences pour la discipline à côté d'autres lesquelles il laisserait à la science ou au positivisme de déterminer. En faisant de la connaissance précognitive un terme clé : « *My Finnish before-know is quite concrete by visual reference back to the key "esitiedollisen" "precognitive" (But in) "a certain precognitive knowledge", "certain" is my key term* »³⁶⁹, Pietilä s'est donné la tâche d'affronter les racines de la théorie; le nœud de la question est, selon Quantrill, de démonter la structure de la compétence cognitive avec laquelle la linguistique prétend résoudre le problème du langage architectural. Sa détermination par des formes de connaissance précognitive est issue d'un champ méthodique que Pietilä définit et s'attache à décrire comme la synthèse du caractère non verbal de l'expression architecturale. Il écrit :

« My thinking frame – if there is indeed a frame (in the sense of verbal connotation) – is not framed by linguistic logical-positivism at all. I am thinking more in terms of nonverbal phenomena, in the sense of conceptual holism. This introduction is an antipositivistic, brainwashing text and should be understood according to its proper key terms. My word-for-word translation of the Finnish, it

³⁶⁹ Pietilä, R., 1974, op. cit, tiré de Quantrill, M., op.cit., 1985, p. 161.

is of no account if we did “before-know (things)” eliminate the misleading cultural abstraction of “never mind we cannot preconceive”. »³⁷⁰

Si une cohérence de sens peut être établie à partir de ce que Norberg-Schulz partage avec Pietilä, l'activité architecturale doit conserver son inclinaison vers la valorisation de l'environnement naturel dans la contestation de ce que la radicalité sémiotique espérait et prétendait pouvoir établir comme condition pour résoudre le problème de la signification architecturale, c'est-à-dire dans la contestation des formes de langage qui agissent comme moyen pour la communication : « *Man dwells when he builds. As a thing, the building brings the inhabited landscape close to man, so that he may experience his existence as meaningful* “meaning in architecture” is therefore not a problem of communication ».³⁷¹ La question que Norberg-Schulz a posée avec Pietilä est celle du seuil de la théorie et qui porte sur les limites mêmes du langage architectural destiné à assurer la communication, contenant des significations étayées par des informations sur des « habitudes » et des coutumes culturelles et sociales. Cette forme détériorée de signification ou de messages et qui se répercute sur les définitions primordiales de la tâche de l'activité architecturale remplit donc, selon lui, sa fonction dès la fixation de l'architecture sur les activités spécifiques de la théorie. Face à cette forme de langage, Norberg-Schulz propose un langage dont le statut est sous-entendu comme étant pré-théorique, et qui dès l'aube des temps rapproche les « êtres » du « mot » et les révèle à l'aide du mot. Il écrit :

« Language, by naming begins for the first time, first brings beings to word and to appearance. (*). The last quotation shows that in order to grasp Heidegger's theory of art we also have to consider his notion of language. Just as he does not understand art as representation, he cannot accept the interpretation of language as a means of communication, based on habit and convention. »³⁷²

Le creuset des expériences précognitives que Norberg-Schulz emprunte à Pietilä vient remédier les lacunes des situations limitées projetées à la fonction de l'image architecturale dans laquelle la sémiotique place de sa part le langage architectural, privilégiant ainsi sa transformation en un instrument pour la communication visuelle. L'argument précognitif peut avoir une orientation sur le terrain épistémologique aussi

³⁷⁰ Pietilä, R., 1974, op. cit, tiré de Quantrill, M., 1985, op.cit, p. 161.

³⁷¹ Norberg-Schulz, Ch., A :MP, 1988 (1986), p. 197.

³⁷² *Idem*, p. 42; réfère à Heidegger, M., “The origin of the Work of Art”, in *Poetry, Language, Thought*, ed. A Hofstadter, New York, 1971, p. 73.

bien que sur le terrain pratique. La structure de la contestation de la théorie linguistique que Norberg-Schulz rencontre justement chez Pietilä n'est jamais paradoxale, elle se répète tant chez lui que chez ce dernier qui y arrive en suscitant une prise de distance vis-à-vis de la pensée de Wittgenstein. Pietilä écrit :

« I prefer to dwell in that No-man's land between opposing parties. Rationalism – Irrationalism[...].Wittgenstein has excluded the non-verbal means of communication existing in addition to those two polarities: verbal/non-verbal. What I do, and what actually matters in Notion Image Idea is that the There-Between is accepted as a form of real world phenomena. »³⁷³

Pietilä, prête, à travers son insistance sur le caractère non verbalisé de l'expression architecturale — comme élément constitutif de la connaissance précognitive — à une critique de la culture incitant l'architecte à l'écarter au cours de l'élaboration de son projet, l'amorce de toute discussion autour de la relation avec le milieu naturel motive aussitôt à y aboutir comme exigence. C'est là donc le nœud de l'intérêt de Norberg-Schulz à son travail. Selon Pietila, l'horizon de l'image architecturale doit conduire à la critique des stéréotypes. Selon Quantrill, l'idée d'une esthétique culturelle ne devient effective à ses yeux que lorsqu'elle arrivera à se faire imposer des stéréotypes :

« Pietila then directs his students specifically “to trace analogical theories from literature ” in testing his idiosyncratic sub-division of aesthetics into :

- formal
- environmental
- perceptual
- cultural

The distinction between cultural and formal appears at first glance to be particularly curious; but Pietilä seems to be differentiating here between matrix and stereotype, *i.e. distinguishing the mould from what is moulded.*»³⁷⁴

ii. **Aperçu critique sur la réciprocité entre les chemins de la théorie et de la technique moderne**

Pour Norberg-Schulz, la société ne doit pas être sacralisée comme lorsque les sciences sociales prennent leur envol. C'est dans cette perspective qu'il pense déterminer ce qui est post-moderne, en y distinguant la possibilité d'une quête de sens à la dérive des clichés qui proviennent des domaines, social, culturel et politique. Norberg-Schulz

³⁷³ Tiré de Quantril, M., op. cit., p. 167.

³⁷⁴ Quantrill, M. 1985,. Op.cit., p. 171.

exprime clairement l'idée que l'art dérivé du social fait mûrir la demande d'un art soumis à la nécessité de la reproduction. Lorsque l'architecture songe à gagner la confiance du public, elle s'expose à être prise, au mieux, pour un objet de luxe, au pire, pour un objet technique. C'est de là, selon lui, la nécessité pour celle-ci de faire un bout de chemin en tant que forme d'*art*. C'est bien aussi la question de la distance du problème urbain qui demande dans ce contexte, selon lui, à être répétée. Il écrit :

« In the 1960s and the early 1970s many architects fell victim to a sort of self-repudiating attitude. Instead of declaring architecture to be an art, they aimed at reducing it to a kind of reflection of the socio-political conditions. This new wave of vulgar Functionalism is abating today, but it has caused a great deal of damage in confusing the self-understanding of the architects themselves, and in destroying the public's confidence in the architect as a professional. Today interest in architecture is therefore at a low ebb. Prefabricated structures and technical devices largely replace the building and the "urban furniture" to which previously, as a matter of course, much attention and care were dedicated. It has in fact become usual to regard architecture as an "unnecessary luxury", even though the loss of place should teach us that it constitutes an essential part of any kind of meaningful environment. A meaningful environment is a prerequisite for dwelling, and to dwell depends upon the *art of building*. The art of building can only be carried out by architects with self-assurance, and it can only become social reality if the profession once again gains general respect. »³⁷⁵

Ce qui joue un rôle paradigmatique chez Norberg-Schulz pour la scission ouverte entre l'image et les thèmes réflexifs que recèlent les besoins sociaux et économiques, c'est le retour à la compréhension grecque du problème de la technique où ce qui est justement en vue est de nier la compréhension instrumentale qui lui est attribuée durant la modernité. Il écrit :

« Pour les Grecs, la technique n'était pas uniquement un instrument pratique; elle était aussi une forme de compréhension, dans la mesure où bâtir révèle la vérité. Autrement dit, la relation entre le lieu, l'usage, les matériaux et la forme était illustrée par une image du monde plus ou moins vaste, ce qui sous-entend que la technique et la poésie étaient apparentées (*). Aujourd'hui, cette unité originelle est perdue : bâtir a surtout un sens instrumental et économique, que l'on agrémenté d'un aspect social.»³⁷⁶

³⁷⁵ Norberg-Schulz, Ch., MNA, 1986, p. 153.

³⁷⁶ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 153; (*) renvoie à M. Heidegger, «La question de la technique», in *Essais et conférences*, Gallimard, 1980 (1958).

Norberg-Schulz assume aussi la responsabilité de dénoncer une industrie de l'art, soulignant une préoccupation méthodique qui équivaut à réaffirmer la nécessité pour l'architecture de s'approcher du domaine de l'art afin qu'elle puisse modifier son rapport à la technique et de là, assumer la responsabilité de séparer entre construction et production. Son approche de l'image, qui lui permet justement de paver cette voie, repose sur la réflexion de Heidegger qui fut de sa part amené à lier la réussite de la technique moderne à la nécessité que proclame l'art de la représentation du réel.³⁷⁷ Selon Heidegger, la machination du langage de l'art repose tout entière sur la représentation du réel. Or, l'art qui se donne le devoir de se plier à l'exigence de mûrir comme une représentation du réel, se rapporte toujours au social.³⁷⁸ C'est en ce sens, le réel constitue au départ le mot d'ordre pour la théorie, et qu'il est synonyme de certain; pour que la théorie puisse poser le problème du réel, le social doit lui fournir le modèle. C'est là que la théorie contribue à supporter la reproduction technique et se transforme en une idéologie.³⁷⁹

Norberg-Schulz fait voir ainsi la différence entre un art répétitif et un art comme image. Il écrit : « Heidegger affirme pour commencer que l'art est à l'image de rien, autrement dit qu'il [...] ne représente pas. »³⁸⁰, et note que l'image en sa richesse n'échappe pas à la «vision»; au fond, c'est elle qui la maintient : « *Only image keep vision* ». ³⁸¹ C'est chez l'architecte italien Paolo Portoghesi qu'il voit œuvrer la « vision » comme champ de l'image; une vision n'est pas seulement un simple discours pour supporter l'image, mais elle est, et toujours, une forme de percée individuelle comme caractéristique de la fonction de l'image:

« A philosopher is guided by a single thought, Heidegger says. A true artist is also guided by a single thought, or perhaps I should say: a single *vision*. The works of Paolo Portoghesi prove this assertion [...] At first sight it is not easy to recognize this 'single vision.' Portoghesi's works are in fact very varied, and seem to be the result of ever new invention. »³⁸²

³⁷⁷ Heidegger, M., « La question technique », Essais et conférences, Voir aussi dans Heidegger, « Hegel et son concept de l'expérience », dans *Chemins qui ne mènent nul part*, 1962, p. 153.

³⁷⁸ Heidegger, M., « La question technique », Essais et conférences, p. 56.

³⁷⁹ *Idem*, p. 135.

³⁸⁰ Norberg-Schulz, Ch., HAF, 1985, p. 104.

³⁸¹ Norberg-Schulz, A :MP, p. 44.

³⁸² *Idem*, p. 207.

Dans l'ordre de la vision comme telle, il y a toujours, selon Norberg-Schulz, un principe qui se borne à laisser travailler l'image. Ce principe est probablement le rien du tout de ce qui paraît visiblement dans une œuvre, chez Portoghesi, c'est la *ligne* : « *What, then, is the "vision" of Paolo Portoghesi ? The constituent element of all his compositions is the line* ». ³⁸³ Sa primauté est un sens autre; elle se remarque présente dans toute œuvre qui vient chaque fois s'y ressourcer pour une unique et seule fois, de telle sorte que ses œuvres paraissent comme membres d'une seule famille, sans qu'elles perdent leurs identités : « *Portoghesi demonstrated how his vision may determine all kinds of buildings, making them appear as members of a family, without giving up their identity* ». ³⁸⁴

En insistant sur le fait que l'art ne représente pas, Norberg-Schulz reste fidèle à la séparation nette que Heidegger opère entre deux points d'appui pour le discours sur l'art : un art qui représente, analogue à un art qui imite ³⁸⁵, et l'art qui re-présente : « *l'homme "est la bête qui pré-sente"* » ³⁸⁶, et qui repère dans le flot continu des images. Froment-Meurice, un des importants commentateurs de M. Heidegger, souligne la particularité de l'image chez Heidegger de questionner l'imitation, comme processus dont s'assure l'image chez le psychologue et propose, suite à la traduction par Henry Corbin le terme *imaginal*, soulignant la difficulté rencontrée dans le mot français image qui renvoie presque automatiquement à une représentation, par le biais de l'imitation. ³⁸⁷

Si selon Norberg-Schulz, il est clair que la pratique du projet architectural doit être refondée avec l'espoir explicite de la rapprocher des pratiques dans le domaine de l'art : « *Hence the words of Giedion are still valid : " one does not become an architect today without having passed through the needle-eye of modern art."* » ³⁸⁸, il est juste de considérer la volonté qui lui est sous-jacente de multiplier les voies d'agencement de

³⁸³ *Idem*, p. 207.

³⁸⁴ *Idem*, p. 207.

³⁸⁵ Heidegger, M., *Essais et conférence*, op.cit., voir pp. 88 et suiv.

³⁸⁶ Heidegger, M., *Penser*, 1959, p. 57.

³⁸⁷ Heidegger, M., *Qu'est-ce que la métaphysique ?* 1992, p. 32.

³⁸⁸ Norberg-Schulz, Ch., *A:MP*, 1988 (1986), p. 245.

l'imaginaire architectural dans leur capacité de faire contre-poids au fonctionnalisme du mouvement moderne.³⁸⁹ Norberg-Schulz reprend inlassablement le thème de l'image et nous renvoie à une peinture par Van Gogh dans laquelle apparaît une paire de chaussures d'un paysan qu'il décrit en insistant sur la capacité de l'œuvre d'art de révéler un « monde ». Le mot « monde » désigne de façon non ambivalente une certaine forme d'entente autour de l'extériorité de cet objet présenté, une paire de souliers, par rapport au contexte spatio-temporel. Or, telle qu'elle est vue par Heidegger, avec cette œuvre surgit une forme d'art engagé dans la critique de l'art répétitif et delà de la critique entre art et industrie. Norberg-Schulz écrit :

« Heidegger, de fait, montre comment la peinture de Van Gogh représentant une paire de gros souliers de paysans révèle la réité de ces chaussures. En elles-mêmes ces chaussures sont muettes mais le tableau parle pour elles. Ainsi l'œuvre rend-elle le monde présent. Nous référant à Heidegger, nous avons défini le monde qui s'offre par l'entremise de l'œuvre architecturale. »³⁹⁰

Norberg-Schulz présente à une autre occasion les chaussures de Van Gogh en les identifiant comme « chose », révélée ainsi comme une forme de mise en épreuve d'un art qui présente un objet tel qu'il se présente exactement dans la réalité. Il insiste sur le fait que ces chaussures doivent être comprises dans leur attrait à une *image* et non pas comme une *représentation*. Pour répondre à la question « Que veut dire une image qui n'est pas *représentation*? » il faut, dit-il, dire quelque chose sur la chose « main-produite » (“*man-made things*”) comme telle, en tant qu'une poésie amenant une vérité au monde, et c'est là tout le symbolisme critique contenu dans le recours à ce tableau. Il écrit :

« By themselves, the shoes are mute, but the work of art speaks for them. Van Gogh's painting may be called a “representational image,” but we have to emphasize that its quality as a work of art does not reside in its being a representation. Other works of art, in particular works of architecture, do not portray anything, and are hence to be understood as non-representational images. What is a non-representational image? To answer this question, we first have to say a few more words about “man-made things” as such. Although poetry is the original art, it does not exhaust the disclosure of truth. In poetic language truth is brought “to word”. But it also has to be “set-into-work”. »³⁹¹

³⁸⁹ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 15.

³⁹⁰ Norberg-Schulz, Ch., HAF, 1985, p.117.

³⁹¹ Norberg-Schulz, Ch., A: MP, 1986, p. 44.

L'analyse de Norberg-Schulz de l'œuvre de Van Gogh entraîne ainsi une compréhension des définitions primordiales jouant un rôle dans la reconstitution de la valeur symbolique de l'œuvre architecturale : l'être, le langage, le monde, l'image, et, en dernier, la disposition naturelle de l'architecte en tant qu'artisan, pour la mise en œuvre de toutes ces notions formatrices de son langage comme forme d'art.³⁹²

Les semelles usées et leur rapport avec le sol dévoilent, selon Jacques Derrida qui s'est penché sur la question de la technique moderne chez Heidegger, l'adhérence d'une marche, et au-delà, la détermination de la subjectivité du symbole:

« La structure du détachement -et donc de la subjectivité de ces différents sujets-diffère dans chaque cas. Et il faut bien dire que la correspondance qui nous intéresse a pour dessein l'effacement de toutes ces différences. Parmi lesquelles je n'ai pas encore compté celle qui détermine la subjectivité (sous-jacente) de la chaussure en sa surface la plus fondamentale, la semelle. Ni la subjectivité encore plus ou moins fondamentale du sol (sur ou sans le support de la toile) avec ce pas de contact (ce pas du sujet). Le pas n'est pas rythme, l'adhérence d'une marche. Le pas n'est pas présent ou absent. Et pourtant, ça marche mal sans paire. [...] C'est bien le texte de Heidegger qui a ouvert ce débat. »³⁹³

Puisque, selon Derrida, cette paire de chaussures est située par Heidegger dans la question du *subjectum*, le statut subjectif du symbole, à chaque fois qu'elle est posée, confère à l'art le droit à la différence.³⁹⁴ Le véritable problème dans la genèse et le développement du célèbre tableau chez Norberg-Schulz est donc là. Heidegger pense aussi, selon Derrida, cette paire de chaussures à partir de sa valeur comme artefact.³⁹⁵ C'est à partir de cette valeur que les chaussures s'instituent comme symbole, voire même comme monument.³⁹⁶ Le « monument » n'est que le synonyme de l'œuvre qui garde en elle la puissance de se démarquer à partir de ses propres traits.³⁹⁷ Derrida fait remarque que les chaussures de Van Gogh sont l'occasion pour Heidegger d'une critique de l'art technique. Ainsi, ces chaussures, telles qu'elles apparaissent, délacées, mises à nu, dépouillent l'œuvre du caractère d'utilité ou de fabrication³⁹⁸, l'intérêt pour le célèbre

³⁹² Norberg-Schulz, Ch., HAF, p. 117.

³⁹³ Derrida, J., 1978, op.cit, 1978, p. 324.

³⁹⁴ *Idem*, p. 326, et suiv.

³⁹⁵ *Idem*, p. 297.

³⁹⁶ *Idem*, p. 322.

³⁹⁷ *Idem*, p. 297.

³⁹⁸ *Idem*, p. 342, aussi p. 297 et suiv. sur le problème «d'être-produit».

tableau réside dans l'accès direct qu'il permet à la critique de la théorie du travail. Derrida écrit:

« [...] Remettant à l'épreuve le trait comme signature, qu'elle passe par le nom propre dit patronymique ou par l'idiome du dessinateur qu'on appelle parfois *ductus*, j'explore en sa conséquence *le système de la duction* (production, reproduction, induction, réduction, etc.). Cela revient à traiter autrement le trait, son unité et sa divisibilité, et il y va sans dire de l'initial, comme ses initiales, de la répétition et du nombre, du modèle ou du paradigme, de la série, de la date, de l'événement. »³⁹⁹

Derrida affirme aussi qu'avec les chaussures du paysan, Heidegger déplace la grande question du symbole hors de la problématique du contexte, puisqu'on n'y voit rien d'autre qu'une paire de chaussures, elles sont dépouillées de toute valeur objective.⁴⁰⁰

iii. L'analyse figurative du langage et la question technique

Avant d'entrer dans le vif de l'analyse figurative du langage architectural, laquelle ouvre Norberg-Schulz, il conviendrait de situer d'emblée son courant, en tant qu'une activité épistémologique dans l'arc du débat moderne-postmoderne, dont au cœur se trouve évidemment la question du langage. Cette forme d'analyse dite figurative est, en fait, vouée à compromettre le langage issu de la théorie; pour que la théorie soit complètement compromise par l'impulsion de l'analyse figurative, il faut que le langage soit dépositaire d'une certaine forme d'inhibition du processus qui lie le langage à la théorie, c'est-à-dire, le processus qui lie architecture et contexte social. À la synthèse entre post-modernité et rejet de l'hypothèse d'une architecture devant traduire les fonctions collectives, symboliques et pratiques, « [...] *post-modernism demands a meaningful, environment, and reject the functionalist belief that architecture may be reduced to a translation of practical, social and economical conditions into form* »⁴⁰¹, Norberg-Schulz ajoute la nécessité d'une compréhension commune, comme fruit d'une nouvelle conception de la démocratie.⁴⁰² Il est très significatif que les derniers mots par lesquels il conclut son ouvrage *A: MP* (1988, 1986) soient consacrés à la puissance du

³⁹⁹ *Idem*, p. 14-15.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 324.

⁴⁰¹ Norberg-Schulz, Ch., *A:MP*, 1988 (1986), p. 181.

⁴⁰² Norberg-Schulz, Ch. *PMA*, 2000 (1988), p. 72.

problème du langage architectural durant la post-modernité; la post-modernité étant, selon lui, avant tout un problème de langage:

« Therefore postmodernism is not dangerous. It only becomes dangerous in the hands of uneducated architects. In other words, it demands that we re-establish our profession on the basis of a thorough understanding of the language of architecture. This is the challenge of the present. »⁴⁰³

En fait, c'est afin de rendre active le champ de l'image architecturale et projeter des formes précises de langage, Norberg-Schulz introduit le concept de figure. La figure acquiert donc son statut à partir de sa relation à l'image. Rappelons quelques données de base qu'il établit suivant Heidegger: celle qui corrobore une compréhension de l'activité artistique à partir de ses racines comme image, et celle qui véhicule le sens d'un besoin existentiel de l'homme de demeurer dans l'image. Pour Norberg-Schulz, la figure porte un message sur l'Être; elle est l'Étant, c'est-à-dire la manière particulière à chaque être de paraître.⁴⁰⁴ Elle définit la déviance, le non-conformisme, et heurte l'ordre de la production en grand nombre, en rompant avec la régularité symptomatique des formes: « *J'ai appelé dans ce livre [L'art du lieu] "figure" l'œuvre d'art isolée* ». ⁴⁰⁵ C'est dans l'horizon de la théorie de Platon que Norberg-Schulz réintègre le champ de polarisation de l'image, de manière à foncer vers les idées (*idéos*) immuables, qui lui permettent de poser avec radicalité la question de l'Être, forme d'exercice méthodique pour l'appréciation de la particularité de chaque œuvre architecturale:

« En général, l'apparence des choses se confond plus ou moins avec sa limite ou "silhouette" (*peras*), terme qui est effectivement synonyme bien souvent de "figure"(*). [...] Cela ne signifie pas, comme le croit un réalisme naïf, que la qualité d'une chose correspond à son aspect, mais, selon ce qu'implique *l'eidos*, que l'apparence transmet l'entité particulière de la chose. »⁴⁰⁶

Sa lecture du langage figuratif se travaillant ainsi dominé par la question de l'Être, Norberg-Schulz devrait apporter une solution purement ontologique au problème artistique : « [...] *je suis passé de la forme première universelle (l'être) à la figure particulière (l'étant), et*

⁴⁰³ Norberg-Schulz, Ch., A: MP, 1988 (1986), p. 245.

⁴⁰⁴ Norberg-Schulz, Ch., A:PLP, 2000, p. 134.

⁴⁰⁵ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 194.

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 72. (*) renvoie à Heidegger *Grundfragen der Philosophie*, Francfort-sur-le-Main, 1984 (1937-1938), p. 60.

vice versa. »⁴⁰⁷, il reforme sa perspective ontologique de façon thématique lorsqu'il affirme : « *Nous vivons en réalité dans les figures* ». ⁴⁰⁸ La saisie des travaux de Pietilä lui permettent ainsi de récupérer le problème ouvert par Heidegger, c'est-à-dire, le retour à « *l'expérience grecque fondamentale de l'être* »⁴⁰⁹, dont à la base se trouve la pression qu'il exerce pour considérer que « *l'oubli de l'être a lieu comme oubli de la différence* ». ⁴¹⁰ Ainsi, il fait remarquer qu'à travers une vaste variété d'œuvres, très individuelles, se prêtant en même temps à une unité absolue, est révélée et mise en œuvre la question de l'Être. Se rapportant à Dipoli, réalisation de Pietilä, il écrit :

« Dipoli [la maison de l'Union estudiantine de Dipoli à Otaniemi (1961-1966)] est la composition dans laquelle la nature est l'artiste créateur, tandis que le genius loci sylvestre en est le thème. Le point de départ est constitué par la morphologie régionale et locale du paysage, mais l'être humain est à son tour partie intégrante du cadre. »⁴¹¹

Si on retourne à Pietilä, on constate, d'après Quantrill que la question de l'Être suggère chez lui un éloignement, voire une déformation, de la réalité. Quantrill écrit :

« In a seminar conducted in London in 1977 he explained this by asking students to confront Louis Kahn's question what does the window want to be? Pietilä suggested answers included: (1) an image of my other self; and (2) an eye to see my other side.»⁴¹²

Il y a chez Pietilä une réflexion qui précède et détermine le design et qui met fin au paradoxe de la culture, Quantrill écrit : « [...] *His means were to offer his "cosmic", and "galactic" views of cultural contexts and architectural connections as a genuine alternative framework of coherence for the designer.* »⁴¹³ Pietilä creuse la naissance d'une conscience nouvelle en matière de design de l'environnement qui prend son élan de cette vision « cosmique » et « galactique » sur le problème de la culture, fondée sur le déracinement territorial ou sur le phénomène du « nomadisme », comme forme de perte d'appartenance à un milieu précis ou déterminé, qu'éprouve l'homme moderne. Quantrill écrit

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 143.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 144.

⁴⁰⁹ Heidegger, M., *Essais*, 1958, op. cit., p. 328.

⁴¹⁰ Heidegger, *essais*, 1958, p. 27.

⁴¹¹ Norberg-Schulz, AS, 1991 (1990), p. 27.

⁴¹² *Idem*, p. 27.

⁴¹³ *Idem*, p.169.

« One consequence of an industrial economy is the return to a “rootless”, more nomadic type of human existence which, as Pietilä observes, manifests itself in tourism. The tourist has no *real connection* to the places he visits: of course, he mistakes the familiarity bred by ease of access and the rapid means of transport from place to place as some sort of connection [...] a phenomenon that is often coupled with an inability to connect to appropriate reference points in his own immediate habitat or cosmos. He possesses instead a kind of *ersatz* familiarity, says Pietilä, failing to connect both *self* and *place*. »⁴¹⁴

Avec Pietilä, Norberg-Schulz met ainsi le doigt sur la principale raison de la crise de la théorie du Projet : l'élément social ou culturel, comme nerf du Projet, ne peut être saisi que dans sa mutabilité et sa fragilité, l'enchaînement habituel entre les demandes formulées par la maîtrise des forces collectives et le Projet apparaît décomposé. À la disparition du Projet, considéré comme le règne d'une conscience et d'une responsabilité de mettre à l'écart la possibilité de formulation d'une recherche pouvant transmettre comme valeurs essentielles à la conception la possession des instruments libres de la contrainte de l'adaptation du projet à son contexte, correspond chez lui l'objet de recherche qui s'enracine solidement dans des réminiscences des valeurs esthétiques entièrement étrangères au contexte. Ainsi, d'après lui, l'architecte doit se prêter, quelque soit son habileté subjective, à rendre lucide l'étrangeté de son œuvre.

iii.i Le bâtiment comme figure étrangère

Le penchant qu'éprouve Norberg-Schulz vers la systématisation de l'exigence de l'étrangeté du langage et des attributs esthétiques d'une œuvre, donne évidemment lieu à une analyse poussée de la question de l'œuvre « inhabituelle » ou « l'insaisissable » chez Heidegger⁴¹⁵ qui considère que la plénitude de l'œuvre subsiste dans ses facultés à « combattre » le « saisissable ». ⁴¹⁶ L'Étranger est un principe qui détermine chez ce dernier le caractère distinct de l'Être; il est en soi un mode d'être : « *L'étrangeté ne signifie rien d'autre qu'un mode d'être- au-monde, y être en n'étant pas chez soi* ». ⁴¹⁷ La critique heideggérienne de la problématique de l'être possède la même lucidité avec

⁴¹⁴ *Idem*, p.169.

⁴¹⁵ Froment-Meurice, M., *La chose même*, 1992, p. 167.

⁴¹⁶ Heidegger, M. *Chemin*, *op. cit.* p. 60.

⁴¹⁷ Heidegger, M., *Qu'est ce que la métaphysique ?*, 1985, p. 99.

laquelle il présente la forme d'art; cette dernière reçoit de l'être son étrangeté. Heidegger démasque sous des prétextes esthétiques, ici l'Étranger, les réalités nouvelles, productives, symboliques et sociales, créées par le culte de la précision, de l'exactitude.⁴¹⁸

Sallis repère chez Heidegger, précisément lorsque celui-ci s'engage au cœur du Sophiste de Platon dans *Être et temps*, le début de son questionnement au sujet de l'être, un questionnement amorcé dans l'horizon de la perplexité, comme un sentiment éprouvé devant une œuvre. Sans la perplexité, il n'est pas possible de déclencher une quelconque question sur le sens des choses. Sallis écrit : « *Là tâche du commencement d'Être et temps est de donner suite au mouvement amorcé par l'Étranger, à savoir le mouvement qui mène à la perplexité puis, de la perplexité, à une confrontation avec la question de l'être* ». ⁴¹⁹ *Être et temps* est, selon lui, mis en route par un passage du Sophiste, il écrit :

« Dans le Sophiste, c'est l'Étranger lui-même qui pose la question du sens de l'être et qui, ayant posé la question, est à même de s'engager dans une authentique tentative de réponse. [...] Dans sa propre perplexité quant au sens de l'être, l'Étranger laisse derrière lui ceux qui sont incapables d'atteindre une telle perplexité, et fait ensuite semblant d'engager un dialogue avec Parménide. [...] Heidegger se demande où nous en sommes aujourd'hui, relativement à la perplexité au sujet de l'être. Il demande si nous partageons d'emblée la perplexité que l'Étranger avait atteinte. Sa réponse constitue un "non" emphatique : "Et sommes-nous donc aujourd'hui seulement dans la perplexité de ne point comprendre l'expression être ? Nullement. Ainsi, il s'impose de poser à neuf la question du sens de l'être." » ⁴²⁰

Dans l'analyse que Norberg-Schulz ouvre sur la thématique de l'œuvre Étrangère, il y a des visées précises. Ses observations sur l'œuvre Étrangère, en tant que figure, peuvent être lues en les rapportant à l'opération, succincte, mais nullement simple, de faire de « l'inachèvement » de l'œuvre une forme de progression vers les moyens qu'il met à la disposition de l'architecte pour interrompre la relation entre construction et production. Norberg-Schulz instaure ainsi un rapport nouveau avec la question de la forme : la forme « inachevée » retrouve son chemin non seulement dans la caractérisation de l'être

⁴¹⁸ Froment-Meurice, M., *La chose même*, 1992, p. 32.

⁴¹⁹ Sallis, J, 1989, *op.cit.*, p. 20.

⁴²⁰ Sallis, J., *op. cit* p. 18-19.

étranger du bâtiment, mais aussi dans la détermination de la question de l'ouverture de l'architecture, dont on ne parvient pas à bien comprendre la validité sans considérer la réaction qu'elle contient à la fois contre la dominance du copiage sur le spontané et contre l'idée dominante auprès du mouvement moderne sur l'impossible fusion entre un présent qui s'y enracine solidement et un passé qu'il se refuse à considérer comme tel. L'incomplétude ou l'inachèvement de la forme architecturale, pour reprendre ses mots, est aussi une condition essentielle à son ouverture au spectateur :

« The opening belongs therefore to the absence of every work of art, which, if completely finished, would already be entirely obsolete. It is precisely the unfinished quality of the work that activates the spectator, projecting the image of the world as a synthesis of "constant and change" ». ⁴²¹

Il est juste de mettre ce qui précède en rapport avec la volonté de Norberg-Schulz de heurter la clarté de la forme architecturale et sa standardisation. Cette volonté est explicite dans son raisonnement sur le phénomène concret auquel doit se reporter la définition de la clarté : Être. Norberg-Schulz écrit : « *Clear construction implies that a building knows "what to be" to use Louis Kahn's words. The vulgarizes, however, made clear construction degenerate into modular schematism* ». ⁴²² Cette même étrangeté, qui s'interprète déjà comme un phénomène qui montre la prédominance du langage de la créativité sur le langage de la théorie, qui fait participer l'œuvre au processus de productibilité de l'universel. Norberg-Schulz écrit : « *Afin d'éclairer la nature particulière de la mise en œuvre, nous choisirons une situation concrète dans laquelle coïncident familier local, étranger et universel* ». ⁴²³

Pour lui, la valeur d'une œuvre n'émane pas seulement de ses qualités individuelles, mais découle d'un problème méthodologique : la conciliation qu'elle réalise entre ses qualités individuelles et un principe qui se transmet et leur confère une certaine unité : leur universalité. D'où aussi la valeur de la question de l'Être pour la recherche architecturale. Il écrit :

« La singularité des œuvres de Pietilä est sans doute à l'origine de son relatif isolement dans le milieu de l'architecture finlandaise : admiré, mais pas imité. Ce

⁴²¹ Norberg-Schulz Ch., A: PLP, 2000, p. 11.

⁴²² Norberg-Schulz Ch., A:MP, 1988, p. 186.

⁴²³ Norberg-Schulz, Ch, AL, p. 87.

qui nous amène à poser l'un des problèmes de fond de la situation actuelle : une architecture nouvelle, "synthétique", doit-elle consister en une pluralité d'œuvres individuelles résolument différentes les unes des autres ou bien existe-t-il une possibilité de dégager un langage formel ? (*) Le problème se pose précisément dans toute son acuité dans les œuvres de Pietilä, dans la mesure où elles se veulent expressions universellement valables d'une chose qui *est*, et parallèlement, donnent l'impression d'une unité absolue. »⁴²⁴

Norberg-Schulz cherche donc à transformer en quelque sorte les choix et les langages esthétiques individuels, dont à la base se trouve la question de la compréhension du milieu naturel local, en lois universelles. Ainsi, son zèle pour défendre ces esthétiques à caractère régional est toujours dépendant de l'universalité de leurs significations.

Avec Pietilä, Norberg-Schulz invite l'architecte à imaginer, dans le sens de projeter des images, les évaluer pour tester leur cohérence avec le milieu naturel, puis les modifier cherchant à ce qu'elles puissent refléter une intelligence universelle. Ce va-et-vient permanent entre ces deux sources pour l'image s'avère être une introspection de la théorie du projet qui se heurte, du point de vue norberg-schulzien, aux limitations de ses propres orientations. Norberg-Schulz secoue avec Pietilä la théorie du projet lorsqu'il fait de la relation avec le paysage naturel le prototype de la préoccupation quotidienne de l'architecture. Selon lui, Pietilä a fait du *genius loci* « *le chromosome qui permet l'installation de l'identité dans le processus du projet* ». ⁴²⁵ Évoquant toujours Pietilä, pour qualifier et désigner l'option d'un nouveau régionalisme : « *The new regionalism which developed during the 1960s, represented a complement and an alternative to the structuralism current at the time* »⁴²⁶, sa critique de la théorie du Projet se tient soigneusement proche de sa confrontation entre cette option et la demande d'une architecture clôturée dans les besoins spécifiques d'un contexte « *New regionalism implies something which goes beyond the demand of context.* »⁴²⁷

Pour Norberg-Schulz, si l'émergence du problème du langage figuratif caractérise la post-modernité, elle doit être comprise comme une réaction à l'architecture structurale.

⁴²⁴ Norberg-Schulz, Ch., SA 1991 (1991), p. 28.

⁴²⁵ *Idem*, p. 290.

⁴²⁶ Norberg-Schulz, PMA, 2000, p. 98.

⁴²⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 90.

Ainsi l'énoncé exprimé clairement dans son ouvrage MNA (1986) lorsqu'il témoigne du rôle que jouent les idées de Kahn et de Venturi, véhiculées par Jan Digerud, dans la genèse d'un mouvement architectural post-moderne fort puissant en Norvège.⁴²⁸ Dans la perspective de cette demande qu'il formule, Norberg-Schulz songe à un jeu combinatoire englobant toutes sortes de formes. Le noyau méthodique qu'il perçoit dans cette démarche est la possibilité de dégager l'architecture de la phase de la systématisation des mêmes processus de conception qui atteint, selon lui, son point culminant avec l'approche structurale. Ainsi, il attire l'attention sur le travail de l'architecte britannique Ralph Erskine vers les années soixante-dix et quatre-vingt qui avait fait effectuer à l'activité de conception un bond en avant et qui parvient à convaincre d'une nouvelle réflexion sur le caractère des espaces civiques. À la base d'une « prédilection pour les solutions informelles », son travail a permis, selon lui, à l'architecture de sortir de l'impasse structuraliste,⁴²⁹ il en résultait un effet de « non-bâtiment ». Ce dernier écrit :

« Ses objectifs [référant à Erskine] sont parfaitement illustrés par Nya Bruket et Vallhov, tous deux à Sandviken. Erskine a également réalisé de plus grands bâtiments : le restaurant la bibliothèque et la halle de sports de l'université de Stockholm (1979-1983). La prédilection pour les solutions informelles est ici portée à son comble; il en résulte une série de non-bâtiments constitués d'éléments aux origines les plus disparates. Que cet ensemble repose sur une conception démocratique, aux antipodes de la tradition européenne qui, elle, a toujours tenu que les équipements publics devaient exprimer un ordre plus strict que les bâtiments privés, est une évidence. »⁴³⁰

⁴²⁸ Norberg-Schulz, SA, p. 36-37

⁴²⁹ *Idem*, p. 32.

⁴³⁰ *Idem*, p. 32.

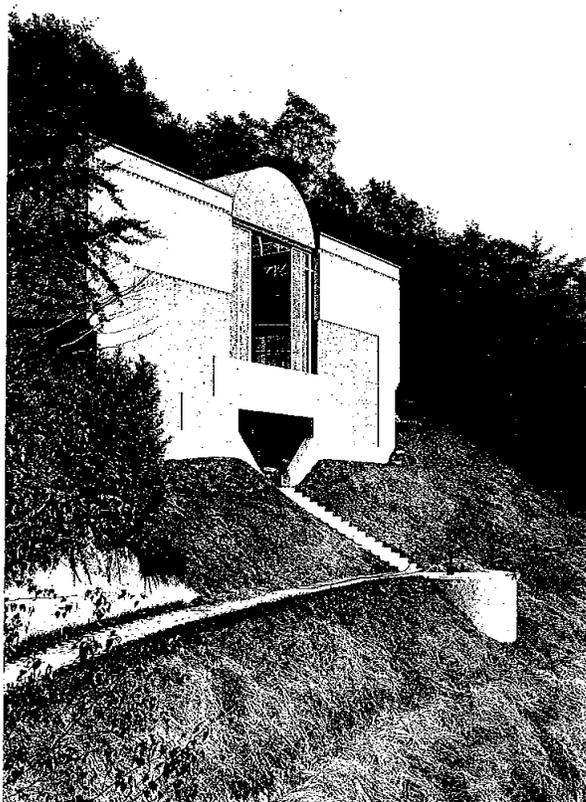


Figure 5: « Architecture figurative », Mario Botta, maison à Viganello, Ticino.
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

iii.ii Les réponses à l'énoncé d'un signe métaphorique à l'intérieur d'une analyse figurative du langage

Réduire le langage architectural à l'état d'un langage de la théorie a comme base, selon Norberg-Schulz, la saisie concrète des développements des pratiques quotidiennes que le contexte culturel préside et définit leur manifestation dans une oeuvre. La libération de l'architecture de cette donnée primordiale dans le domaine de la théorie, n'est certainement pas ni nouvelle ni l'affaire d'une seule voie, mais elle prendra, ici, la forme d'une résistance à l'activité métaphorique qui semble être manifesté auprès de certains critiques, Girard, par filiation avec Tafuri, en réaction à la détermination du langage architectural dans son arc, durant les dernières décennies, par un développement

des formes que l'architecture avait exprimées au sein d'un discours sur sa fonctionnalité.⁴³¹ Le volet épistémologique qu'ouvre Norberg-Schulz, par le biais de l'analyse figurative du langage, qu'il importe d'introduire d'emblée, constitue l'écho de sa volonté d'insinuer le doute par rapport aux réponses que la sémiotique donne pour résoudre le problème de la signification architecturale. C'est le problème du signe sémiotique qui se trouve fléchi à travers cette forme d'analyse : « *A building, however, does not portray anything. And it is not a "sign" which may be understood semiotically, as may postmodernists believe. Nevertheless it gathers and represents a more or less comprehensive world by means of imaginable figures* ».⁴³² Par le biais de l'analyse figurative du langage Norberg-Schulz ré-articule ainsi avec clarté et insistance la question spécifiée à travers elle : révéler l'identité intrinsèque de la forme architecturale, voire même de sa signification, ouverte comme demande depuis longtemps par les Grecs dans l'arc de la question technique : « *To the Greeks, the word techne, technique, in fact meant to make something appears what it is, a notion which renewed in Kahn's concept of inspired technology* ».⁴³³

Norberg-Schulz éprouve, au fond, le besoin d'explicitier les régularités présomptives sur lesquelles reposent les méthodes du design, il les fait tomber sous le coup de l'approche phénoménologique. Avec Kahn, il prépare à mettre en œuvre cette perspective, il écrit :

« Louis Kahn already belongs to history. Only an echo of his message reaches us, and promise of a new meaning has not been fulfilled. (*). Again confusion reigns, and our environment degenerates ever more rapidly in spite of "design methods" and "technological progress". But the buildings of Kahn are there; reminding us that architecture is, even in our time. The "unnecessary" porches of the Kimblell Art Museum tell us that. To make Kahn's theory generally useful, it needs to be interpreted and developed. As it has a philosophical basis, this work cannot be confined within the limit of architectural theory as such. In philosophy the most useful aid is found in the writing of Martin Heidegger, whose ideas in certain respects show a striking resemblance to those of Kahn. »⁴³⁴

Cette résistance qu'il suscite face aux méthodes du design est décisive dans le cadre de sa polémique contre le mouvement moderne. Elle dénote un risque : la réduction de l'image

⁴³¹ Girard, Ch., op. cit.

⁴³² Norberg-Schulz, A:MP, 1988, (1986), p. 195.

⁴³³ *Idem*, p. 195.

⁴³⁴ Norberg-Schulz, A: MP, 1988, p. 201.

architecturale à une activité de type métaphorique, dont on pourrait pressentir dans le passage ci-dessus : « *This is well known by philosophers concerned with the problem of meaning and interpretation. Thus Gaston Bachelard says : A metaphor should be no more than an accident of expression, and it is dangerous to make a thought of it. A metaphor is a false image (*)*. »⁴³⁵ Ce qui intéresse Norberg-Schulz, c'est structurer concrètement l'exercice de la démonstration de la facticité de l'activité métaphorique pour résoudre le problème de la signification architecturale. Il y a chez lui une nécessité méthodique qu'il entend faire apparaître, tant qu'il faudrait : arracher la question de la signification architecturale au corpus des sciences du langage dont la sémiotique. La charnière matérielle qui existe entre les deux attitudes de recherche complémentaire, voire même unitaire, celle qui utilise la métaphore comme image et celle qui se base sur les valeurs ou significations étoffées et codées culturellement, est la place qu'elles prennent dans le corpus de la sémiotique. Il explique, citant Jencks :

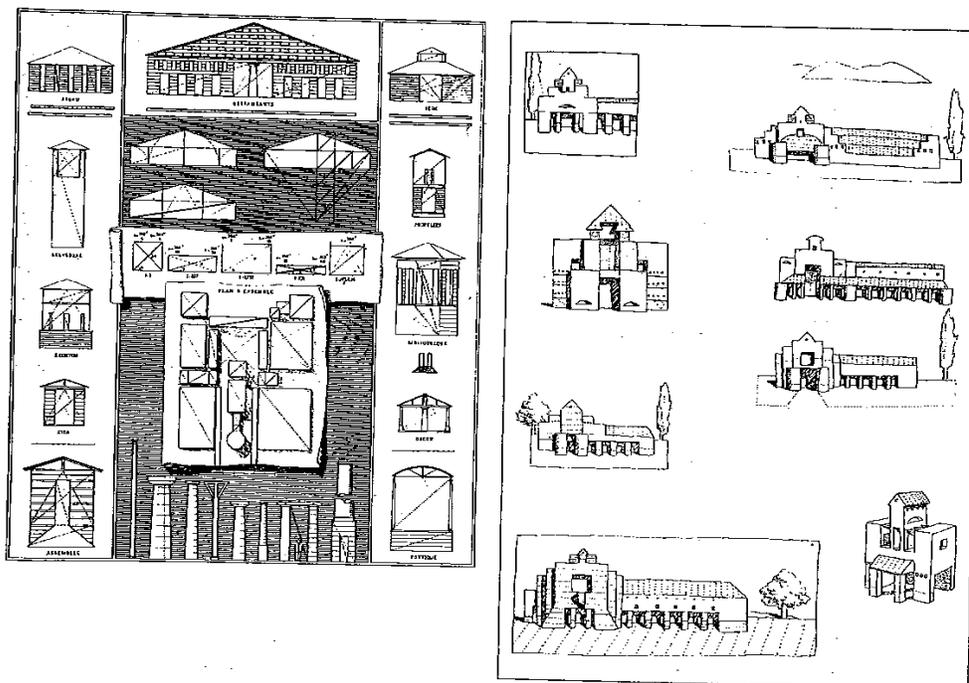
« Jencks, explains the approach thus: "People invariably see one building in terms of another, or in terms of a similar object; in short as a metaphor.(*) In other words, the meaning of a building consists in its "looking like" something else. This is considered to hold true for a building as a whole, or for parts of it. Jencks thus refers to building which look like "a marble doughnut," stacked television sets" or "a big black piano," and a dome which looks like an "onion." The buildings or the part accordingly acts as a sign or "signifier" which is related to a "signified" and the "language of architecture" is a system of such signs. Language primarily develops through choice and habit, and may therefore be understood as a "code" which represents a particular "taste of culture."(**) Evidently this implies a general relativization of meaning. »⁴³⁶

⁴³⁵ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988 (1986), p. 190; (*) renvoie à Bachelard, G., *The poetics of Space*, Boston, 1964, p. 77.

⁴³⁶ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988, p. 189-190; (*) renvoie à C. Jencks, dans C. Jenck, G. Baird (eds), *Meaning in Architecture*, London, 1969, p. 40; (**) *idem*, p. 42.

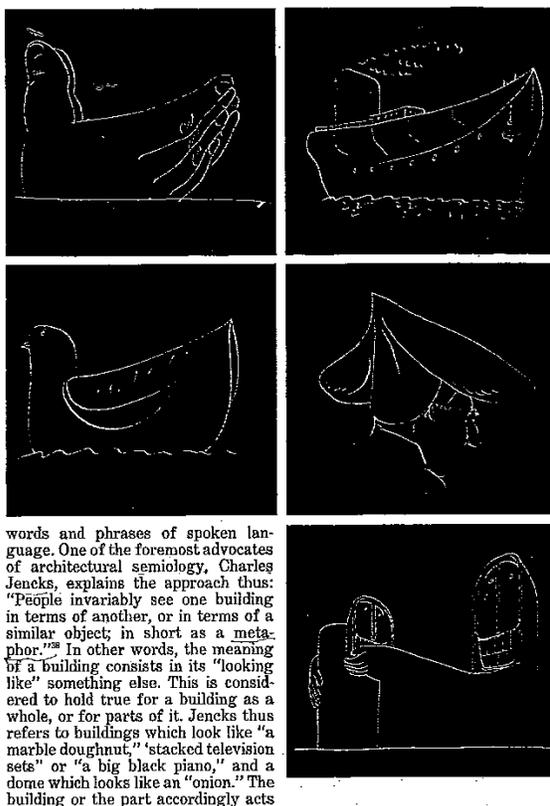
261. Krier: typological elements
of the school of St. Quentin en Yvelines.

262. Graves: figurative elements.



Figures 6 : A gauche, Krier, éléments typologiques; à droite, Graves : éléments figuratifs.
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

Cet élément de scission que Norberg-Schulz ouvre ici avec Jencks entre le langage que le mouvement moderne utilise et celui dont s'attribue l'architecture post-moderne, ressort à nouveau et se confirme à l'aide d'une série de sketches illustrant des images métaphoriques qui aurait servi à Le Corbusier pour déterminer le design de Ronchamp, dont notamment l'image d'un paquebot.



words and phrases of spoken language. One of the foremost advocates of architectural semiology, Charles Jencks, explains the approach thus: "People invariably see one building in terms of another, or in terms of a similar object; in short as a metaphor."⁴³⁷ In other words, the meaning of a building consists in its "looking like" something else. This is considered to hold true for a building as a whole, or for parts of it. Jencks thus refers to buildings which look like "a marble doughnut," "stacked television sets" or "a big black piano," and a dome which looks like an "onion." The building or the part accordingly acts

Figure 7 : Jencks : « Interprétation sémiotique de Ronchamp de Le Corbusier ». Source : Norberg-Schulz, Ch. AMP, 1986.

On constate, par ailleurs, que toute élaboration argumentative faisant face à l'activité métaphorique dans le domaine de l'activité architecturale, se trouve amenée du même coup à faire perdre à la théorie sa légitimité dans le champ de spéculation sur la signification du langage architectural qu'elle se constitue. C'est là l'enjeu principal, si on considère la position de Gadamer, à qui se réfère Norberg-Schulz pour déterminer la nature de l'activité de l'image architecturale.⁴³⁷ Gadamer se trouve pour ainsi dire sommé d'y faire face, il écrit : « [...] place le poème qui est ce lieu qui ne permet pas la métaphore [...]. La métaphore [...] sépare le mot et la chose et, pour cette raison, doit être mise entre parenthèses ».⁴³⁸ Dans le prolongement de la pensée de Heidegger,

⁴³⁷ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 103.

⁴³⁸ Tiré de Jankovic, Zoran, *Le texte éminent et Schibboleth*, dans *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000, p. 103. Jankovic enseigne à L'université du Québec à Montréal, au département de Sociologie, a publié en français *Au-delà du signe : Gadamer et Derrida. Le dépassement herméneutique et déconstructiviste du Dasein*, Paris-Budapest-Turain, L'Harmattan, collection « Ouverture philosophique », 2003.

Gadamer prend à son compte d'énoncer avec la fin de la métaphore la fin même de la théorie. Zoran Jankovic, chercheur et connaisseur de la question herméneutique, écrit à ce sujet:

« Dans un passage crucial de la Vérité et Méthode, Gadamer en vient même à évoquer la “métaphoricité vivante du langage” (*lebendige Metaphorik*) comme étant au fond de la formation naturelle de tous les concepts. De l'autre côté, on assiste à l'exclusion de la métaphoricité du poème, qui est cette parole la plus parlante qui soit et qui est cette unité extraordinaire du sens où le langage lui-même s'autoprésente. [...]. Certes, pour exclure la métaphore du poème, Gadamer s'autorise dans son “petit livre” sur Celan, de la pensée de ce poète hermétique, en ayant en vue évidemment ce que nous lisons dans *Le Méridien* : “Et ainsi le poème serait le lieu où les métaphores et autres tropes, tous, veulent être conduits *ad absurdum*” (*). Or, peu importe l'interprétation qu'on pourrait donner ici à ce mot de Celan, l'exclusion de la métaphore chez Gadamer découle de sa propre conception du langage dont la thèse centrale stipule que le mot n'est pas un signe. En fait, le mot est plutôt une image. [...] Ainsi, qu'il n'y a pas de lieu pour la métaphore dans le poème veut dire dans ce texte éminent qu'il n'y a pas d'écart entre le mot et la chose. »⁴³⁹

Nous pouvons, en fait, identifier dans la dénonciation par Norberg-Schulz de la métaphoricité du langage architectural une forme aussi bien de dénonciation du langage formel du mouvement moderne qu'une lutte contre le calfeutrage de l'activité architecturale dans la référence aux valeurs sociales, esthétiques, symboliques et pratiques prenant place dans un contexte, voire un Système, déterminé. Girard confirme, quant à lui, sous l'influence de Tafuri, la sur-utilisation du concept de métaphore⁴⁴⁰, comme chez Boudon, et chez Le Corbusier, avec son concept de paquebot⁴⁴¹, et que la métaphorisation a été approchée pour assurer le caractère clos des significations contenues dans le Système. Ainsi, Girard retrouve, comme chez Boudon, la même origine formelle pour l'élaboration des métaphores et pour l'élaboration de la théorie du Projet. La charnière matérielle qui les unit est la confrontation qu'elles opèrent directement avec les problèmes ouverts par les phénomènes culturels et les demandes liés à leur contexte. De la troisième partie d'*Architecture et Architecturologie de Ph. Boudon*, Girard extrait ce témoignage :

⁴³⁹ Jankovic, Z. op. cit., p. 102, réfère à Gadamer, «Texte et interprétation», in *L'art de comprendre II*, Aubier, Paris.

⁴⁴⁰ Girard, Ch., 1986, op. cit., p. 136.

⁴⁴¹ *Idem*, p. 50.

« Ce qu'on peut entendre a priori par "discours de l'architecture" peut comprendre d'une part le discours des architectes : constitutif de l'architecture, d'autre par les doctrines architecturales : la conception architecturale en action. Par "discours sur l'architecture", on peut entendre trois discours : (a) épistémologique : projet d'élaborer une théorie de l'architecture, formelle; (b) esthétique: l'architecture n'étant plus à proprement parler l'objet du discours, elle devient prétexte à l'élaboration d'un système; (c)métaphorique. »⁴⁴²

Selon lui, les modernistes ont récupéré la métaphore sous l'exigence d'une destruction de la prévalence d'une image architecturale durable, souvent énoncée par leur insistance, dans le cadre de l'élaboration d'une théorie sur le Projet, sur la fonction « discursive » du langage que leur procure un cheminement théorique de genre linguistique ou sémiotique, alors que la tradition pré-scientifique en faisait usage, en l'imposant comme étant identique à une même idée, toujours là, mais avec des formulations diverses.⁴⁴³

- *Le retour à l'ornement*

La dénonciation de Norberg-Schulz de la compréhension de la signification architecturale à l'aide des signes métaphoriques se situe dans l'arc du problème du langage architectural qu'il en débat, l'enjeu principal concerne certes la détermination de ce qui est post-moderne. C'est grâce à cette dénonciation que se trouve mise en question, critiquée ou rejetée l'ouverture de l'architecture à l'interdisciplinarité. Un des sens dans lesquels Norberg-Schulz propose de comprendre ce qui est post-moderne, terme utilisé dans ses écrits de façons très diverses, c'est donner à la pratique du projet des fondements a-théoriques. Un des exemples significatifs chez lui pouvant étayer les fondements a-théoriques des activités de l'expression ou de conception architecturale s'énonce sous le signe de l'*ornement*, qu'il aborde à partir de sa capacité de s'insérer dans une véritable relation de cohérence entre recherche et action, et selon une approche qu'il applique en vue de résoudre un point de vue méthodologique dans lequel il est question de faire obstacle à l'évolution de modèles qu'une théorie tente de construire et de reproduire à volonté. Norberg-Schulz envisage l'ornement comme moyen d'expression ne pouvant être réglé par un mode de vie spécifique. L'ornement présente de ce fait une situation de

⁴⁴² *Idem*, p. 70.

⁴⁴³ *Idem*, p. 83.

solitude méthodologique par laquelle l'architecture s'auto-identifie; il informe sur une attitude de recherche proprement architecturale. Du moment où l'accent fut mis sur l'ornement, comme matrice originale créatrice de formes, aucune théorie ou aucune science n'est plus concernée par le problème du langage architectural, la pratique du projet a, à partir de ce même moment, de grandes chances d'être historique et même surmonter les contradictions qui peuvent exister dans l'histoire de la production architecturale. Pour Norberg-Schulz, dans l'ornement, il s'agit moins d'une correspondance stricte avec l'histoire de l'architecture qu'une approche qui permet de souligner une différence, ou autrement dit, un changement d'ordre paradigmatique, et d'ouvrir une perspective relevant du « mode de l'être-au-monde ». Il confirme que le concept d'être-au-monde fait preuve d'une pertinence supérieure à celle des strictes références théoriques et systémiques, et épure le langage post-moderne pour le réserver au développement d'une architecture, voire une connaissance, « non-formelle ». Il explicite ses idées commentant la maison de l'architecte Behrens :

« Behrens own experience as *virtuoso* designer of *Jugend* ornament made the synthesis of past, present and future possible. Being a master of expressive linear patterns, he was able to unify sinuous vitalism and geometrical order to form a coherent totality. In doing this he fulfilled the intentions of at nouveau and at the same time opened up for the coming epoch of art deco. [...] today it may be difficult to accept the house of Behrens as a human dwelling. Its composed and articulate form does not allow for the kind of freedom desired today, and may seem artificial and oppressive. Such a criticism, however, only show that beauty has to be conquered and over again be frozen into any eternally valid form. The work of art though remains to help us to recreate a similar meaning, and to teach us how to speak the language of poetry. Behrens house does both. It teaches us that the purpose of architecture is to gather a world and bring it close to man, and it explains the almost forgotten language of architecture. Thus tells us that a work of architecture does not speak by mean of iconographic metaphors or linguistic signs, but through its mode of *being in the world*. »⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Norberg-Schulz, Ch., A: MP, p. 140.

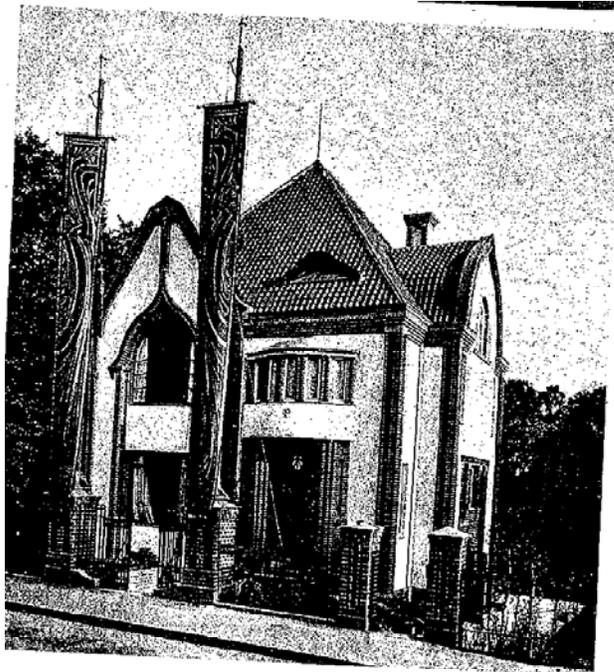


Figure 8 : Behrens, La maison de l'architecte.
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

En réaction au problème de l'ouverture en architecture, avec les diverses interprétations qui lui ont été attribuées, qui demeure l'emblème du mode de pensée caractéristique au mouvement moderne, la pratique de l'ornement devient pour Norberg-Schulz un centre d'intérêt, elle est appelée à faire l'impasse sur le témoignage par la transparence sur l'ouverture de l'architecture et vue comme une fonction de l'image. L'historien laisse ainsi paraître une pluralité du sens de l'ouverture. Il affirme : dans l'ornement, il y a une cohérence de sens qui peut être comprise historiquement, du fait qu'il n'informe guère sur le présent :

« We may however, recall Sullivan's idea of the possible return to "ornament" after a period of making buildings "well formed and comely in the nude", adding that this return is only meaningful if the new conception of space is preserved. In his works, Venturi has proved that it is possible to make modern building "clad in a garment of poetic imagery", to quote Sullivan again. It is in fact the open form,

which allows for a return to ornament. Its openness no longer merely consists in openness to the given environment, but also to the memories of the past. »⁴⁴⁵

- *Le symbolisme de l'image du temple grec*

Il est primordial de voir dans le concept d'image le symbole que Norberg-Schulz érige pour permettre l'interruption de la relation de l'architecture avec le vécu ou avec ce qui a attiré au Système, assumant ainsi entièrement la position phénoménologique, à la lumière de ce que Heidegger écrit : « *L'expérience vécue est le principe qui fait autorité non seulement pour la jouissance artistique, mais pour la création. Tout est expérience vécue. Mais peut-être l'expérience vécue est-elle bien l'élément au sein duquel l'art est en train de mourir.* ».⁴⁴⁶ Norberg-Schulz pave justement le chemin à cette perspective à l'aide de l'image du temple grec. Il écrit : « *Heidegger aussi se réfère au temple pour illustrer la manière dont une œuvre rassemble et installe un monde. Cette image semblerait éloignée du vécu* ».⁴⁴⁷ Il est clair que Norberg-Schulz éprouve le besoin de faire remarquer que le travail, la praxis ouvre « un monde », ce qui aurait comme sens l'affirmation de la suprématie de l'image architecturale vis-à-vis des préoccupations symboliques que consolide l'intérêt au problème du vécu. L'image du temple grec contient, certainement, tout le regard ironique qu'il pose sur l'époque, mais aussi l'espoir de retrouver le chemin vers une Architecture entièrement libre de tout *a priori* théorique qui avait miné l'architecture depuis que les problèmes du vécu immédiat l'ont piégée et qu'elle s'est située ainsi au seuil de la praxis, tout à fait inhibée comme processus. Il reprend :

« [...] he [Heidegger] certainly laid a foundation for the field, and demonstrated that his *Andenken* may bring us far “on the way to architecture” (*) To sum up, we may repeat the main point of Heidegger's thinking on architecture. The point of departure is the thought that the world only emerges as what it is, when it is “said” or “set into work”. The discussion of the Greek temple illustrates idea that the work “open up a world” and “first gives things their look”. »⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 45.

⁴⁴⁶ Heidegger, *Chemins qui mènent nulle part*, 1962, p. 62.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 195.

⁴⁴⁸ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, p. 46

Par le recours à l'image du temple grec, il induit cette forme de pensée, précisément dans la proximité qui le rapproche de Heidegger qui questionne le rôle que jouent les médias, cinéma, télévision et autres moyens de communication ou d'information publique dans la déformation de l'image de l'art et affirme, par conséquent, l'indépendance de l'image, voire même sa souveraineté par rapport au Système. Norberg-Schulz touche le fond du problème que Heidegger pose, le langage de l'art se rencontre dans les poèmes qui séparent le langage des problèmes que pose l'actualité⁴⁴⁹ et le résout en affirmant le besoin d'un *esprit nouveau* au nom d'une architecture qui s'avère inapte à se faire comprendre autrement que par sa réussite de contrarier le Système. Qualifier l'image comme noyau du langage serait donc le fondement de cet *esprit nouveau* par le biais duquel Norberg-Schulz affirme que l'attitude de l'architecture de fonder son langage sur les éléments du Système est aussi vaine que stérile : « *Le but de l'esprit nouveau serait de libérer l'individu des systèmes et de guérir la brisure qui existe entre pensée et sentiment, qui est un produit caractéristique de la société bourgeoise* ». ⁴⁵⁰

La critique du Système traverse et travaille, en fait, sans cesse l'œuvre de Norberg-Schulz. Après avoir coupé, à l'aide du temple grec, l'image architecturale du vécu, il ne se dispense pas de la nécessité de chercher à construire l'historicité de l'image architecturale, liée à l'exploration ouverte par Heidegger qui n'autorise quant à lui d'appeler système que l'image; c'est sa consistance à travers le temps, qui fait d'elle un système.⁴⁵¹ Si l'édification de la figure du temple grec peut être entendue en un sens fort, non pas comme une pure position esthétique ou historique, mais comme forme qui pourrait contester le présent, voire le Système, cette édification peut être pensée comme itinéraire à l'introduction de la thématique de l'être du bâtiment. À regarder de près l'image du temple grec à laquelle Norberg-Schulz renvoie, on observe qu'elle contient et exprime plus un souci esthétique qu'un souci constructif. Le temple est en fait réduit à une série de colonnes érigées librement, la seule valeur offerte à travers l'image de la colonne, est lisible dans sa qualité corporelle. Il est très significatif que Norberg-Schulz

⁴⁴⁹ Heidegger, M., «L'homme habite en poète», *Essais et conférences*, op.cit., p. 242

⁴⁵⁰ Norberg-Schulz, Ch., 1981, p. 194.

⁴⁵¹ Tiré de Birault, Henri, *Heidegger et l'expérience de la pensée*, Gallimard, 1978, p. 77; renvoie à Heidegger, *Holzwege*, p. 93.

soit tourné du côté de Kahn pour animer la vision que dissimule l'image du temple grec : faire « *Avec les colonnades classiques, les qualités corporelles priment sur les qualités linéaires. L'observation de Kahn, "ce fut un grand événement quand le mur se divisa et que se forma la colonne"(*) est donc tout à fait pertinente* ». ⁴⁵²

- Le symbolisme de l'élévation : la colonne

Si la colonne est l'exemple frappant qu'utilise Norberg-Schulz pour couper l'architecture qu'il revendique de son époque, la question qui mérite d'être soulignée est celle du symbolisme de l'élévation qui se confond doublement avec la thématique de l'Être et celle du sacré. Dans un passage crucial de *l'Art du lieu*, il en vient même à évoquer la duplicité de la genèse de l'idée de Dieu : « *De fait le postulat de Parménide, l'homme est la mesure de toute chose, fonde aussi bien l'idéalisme platonicien que "le concept d'être humain créé à l'image de Dieu"* ». ⁴⁵³ De la réduction réciproque qu'il établit de l'"être à Dieu", il passe à la nécessité de distinguer dans l'anthropomorphisme un discours d'ouverture au symbolisme architectural. Il poursuit: « [...] *dans le même temps, il [Parménide] ouvre la voie à cet anthropocentrisme* ». ⁴⁵⁴ Si selon lui le langage authentique se rencontre dans l'anthropomorphisme, c'est qu'il l'a fait découler de sa propre conception du problème du langage stipulant que dans le symbolisme de la colonne, comme dans tout symbolisme architectural, on peut intimement participer à l'éminence de l'universel : « *De fait, la colonne anthropomorphe est constitutive : à l'instar de la statue classique, elle est synthèse de l'universel idéal et du vécu concret* ». ⁴⁵⁵

Dans un ouvrage dans lequel il discute abondamment de la problématique de *l'Origine de l'art* par Heidegger, Derrida lie le symbolisme de la colonne au mouvement de résistance que crée Heidegger à la *mimesis* ou à ce qu'il appelle l'*économisisis*. Selon lui, négliger le symbolisme de la colonne comme symbole (*parergon*), c'est demeurer dans le champ

⁴⁵² *Idem*, p. 153; réfère à V. Scully, *Louis, I. Kahn*, New York, 1962, p. 13.

⁴⁵³ Norberg-Schulz AL, 1977, p. 97.

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 97.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 92.

des influences positivistes et des références extrinsèques au domaine de l'art.⁴⁵⁶ Norberg-Schulz nous amène à confirmer que Schulz rend possible, par le biais de l'image de la colonne, l'accès à un discours qui mène à identifier les malaises de la Théorie, et qu'il tente effectivement de rendre certaine la dénégation du soutien que le langage de l'art peut offrir à la logique productive de la technique moderne. Ainsi, il adapte l'interrogation sur le symbolisme de la colonne pour la confier à une généalogie devant permettre d'invoquer comme consigne le maintien d'un sens univoque attribué à la colonne: sa qualité comme forme dressée. Il écrit :

« En réalité, les *menhirs* de la période mégalithique n'étaient pas de colonnes à proprement parler, mais si la verticale qui s'arrache à la terre traduit toujours un désir de mettre en œuvre un monde. Cette mise en œuvre révélatrice implique en effet le dévoilement d'autres choses (*alèthéia*), et la *techné* de la colonne perd déjà la force expressive univoque de la pierre dressée. »⁴⁵⁷

L'allégeance de Norberg-Schulz à cette forme d'usage de la colonne, comme un objet dressé dont il saisit l'origine dans le *menhir* et le *dolmen*, sert d'appui à l'idée qu'il se fait de la colonne comme objet « non-mesurable »⁴⁵⁸, et qu'on pourrait estimer comme la marque de l'avenue de l'idée d'un objet d'art, non-reproductible. Dans l'arc de cette fondamentale visée, Norberg-Schulz reconduit l'histoire de la généalogie de la colonne en vue d'entamer une organisation de la relation entre théorie et pratique. Il poursuit:

« On pourrait dire que l'architecture mégalithique, de par sa nature même, interdit toute variation, alors que les Grecs parviennent à unir permanence et diversité. Le style grec traduit bien sûr la pensée de Platon, et c'est dans cette synthèse de la théorie et de la pratique que l'actualité du classicisme s'est concrétisée jusqu'à nos jours ; le risque, nous l'avons vu, est que la figure particulière ne soit plus que l'"ombre" de l'idéal, surtout quand on entend, ainsi qu'on le fait aujourd'hui, cette synthèse comme un mode d'être ouvert. »⁴⁵⁹

Norberg-Schulz s'intéresse moins ici à l'analyse de la colonne par attrait à la thématique de la corporéité, qu'à la conception inédite qu'elle instaure dans le domaine de la critique de la technique moderne, demeurant ainsi très proche de Heidegger. Il propose d'étendre l'idée du non-mesurable et la fait travailler en renforçant la question de l'Être : « *Le non-mesurable est une caractéristique de l'être en devenir et renvoie donc à l'ordre de la*

⁴⁵⁶ Derrida, 1978, op. Cit., p. 136.

⁴⁵⁷ Norberg-Schulz, AL, 1997, p. 156.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 156.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 156.

présence, autrement dit à ce que nous avons pour tâche de rendre visible ». ⁴⁶⁰ La corrélation qu'il fait sortir entre la critique de la productibilité technique et de la théorie se souscrit initialement à la réponse que la phénoménologie a donnée, par l'intermédiaire de la thématique de la corporéité, aux problèmes posés par la théorie. À en croire Guy Deniau, le fait que « *le corps est la norme toujours déjà herméneutique* », ⁴⁶¹ l'expérience inscrite dans la colonne et qui incarne la corporéité, peut effectivement nous paraître à la lecture de Norberg-Schulz comme une illustration particulièrement puissante de l'attitude requise du langage architectural de rompre ses liens avec la théorie. Derrida aligne quant à lui, d'après la problématique de l'Origine de l'art chez Heidegger, son interrogation concernant le symbolisme de la colonne sur la valorisation qu'il sous-tend de la pratique. Son symbolisme émane, selon lui, d'une critique ordonnée de la théorie. La table rase de la théorie que rend possible le symbolisme de la colonne se cristallise, dans la lecture de Derrida, à partir de la mise en scène qu'il effectue de la disposition, graduelle, du *colosso*, terme grec utilisé pour désigner la colonne, à transcender la colonne ou la *columna*, terme roman utilisé pour désigner ce qui est érigé. Les deux termes renvoyaient simplement à l'idée « d'érigé, de dressé », le vocabulaire grec de la statue demeurerait aussi assez flottant entre la colonne et le *colosso* ⁴⁶² ; ils étaient équivalents au plan sémantique. Il se réfère à Jean-Pierre Vernant concernant l'usage du mot *colosso*, avant la naissance du terme colonne :

« Ne parlant que du *colosso*, Vernant déclare : À l'origine, le mot n'a pas une valeur de taille (figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colosso*, in Mythe et pensée chez les Grecs) n'a pas une valeur de taille » : cela veut dire en apparence, visiblement, qu'un *colosso* n'est pas nécessairement grand, gigantesque, hors de proportion ? » ⁴⁶³

Selon l'origine préhellénique, la colonne est rencontrée dans le *colosso*, elle est aussi de taille moyenne, modérée, mesurable et déplaçable. Plus tard, le *colosso* a été identifié longtemps après comme étant « *indéplaçable. Rien de portatif en lui. C'est une*

⁴⁶⁰ *Idem*, pp. 281-282.

⁴⁶¹ Deniau, Guay, *La phénoménologie herméneutique de Gadamer*, Ousia, Bruxelles, 2002, recension par Georges Charbonneau, p. 221, dans *Déconstruction et herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, janvier 2004, numéro 2.

⁴⁶² *Idem*, p. 137.

⁴⁶³ Derrida, 1978, op. Cit., p. 137.

immobilité pierreuse et figée »⁴⁶⁴, alors que la colonne demeure, elle, de taille moyenne, déplaçable et mesurable. Derrida affirme, comme Vernant, que le mot *colosso* n'a pas à l'origine une valeur de taille et si elle n'y venait que plus tard par accident, il se demande : « *Qu'en est-il ici de l'accident, de celui-ci précisément qui fait venir la taille au colosse, non pas la taille incisive qui donne la mesure, non pas la taille modératrice, mais la taille démesurante, qui fait qu'on ne peut plus la déplacer* ». ⁴⁶⁵ Cet accident, concernant la dislocation de l'unité qui existait auparavant entre les deux termes de colonne et de *colosso*, qu'il repère dans le discours de Kant sur le sublime dans *L'analytique du sublime*, n'est que la naissance de la théorie ou du concept qui a donné lieu à la suppression de la valeur de la pratique ; Kant réduit le *colosso* ou le colossal à une recherche sur le sublime ou le prodigieux, qui est le concept ou la théorie : « *Prodigieux, ou monstrueux, prêtons-y attention, est le caractère d'un objet dans son rapport à sa fin et à son concept* ». ⁴⁶⁶

Derrida range, par conséquent, le symbolisme de la colonne, à côté de la question à laquelle ouvre Heidegger : le « trait », comme vérité que travaille et à partir de laquelle se forme le langage de l'art. Il argumente, si aucun critère commun ne peut être établi entre les choses prodigieuses ou les concepts et le « trait » : « *les choses "prodigieuses" ne deviennent objets sublimes que si elles restent étrangères à la peur et à la séduction, à "l'attrait"* » ⁴⁶⁷, pour conclure que, contrairement au colosso, aucune donnée sur la théorie ne peut être explorée à l'aide du symbolisme de la colonne, puisque celle-ci donne une idée sur l'artiste. ⁴⁶⁸

IV. Le signe archétypal comme réponse à l'énoncé du signe sémiotique

Après avoir dénigré les formes de symbolisme architectural que la théorie détermine et définit dans l'arc du Système ou du contexte socio-culturel, Norberg-Schulz voulait assimiler le symbole architectural à l'archétype, percevant dans cette démarche

⁴⁶⁴ *Idem*, p.138.

⁴⁶⁵ *Idem*, p. 137.

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 143.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 143.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 143.

une nouvelle lumière pour refonder le code architectural. Le problème du signe archétypal ainsi posé ne devrait pas être conçu comme une construction théorique ou conceptuelle, mais comme une condition à partir de laquelle l'identité conférée à l'œuvre signale sa différence par rapport aux indices de sens que révèle le signe sémiotique. Le signe archétypal trace, à l'inverse du signe sémiotique qui soumet la forme à l'intervention des référents extrinsèques, le procès des identités esthétiques conceptuelles intrinsèques à l'architecture. Ainsi, une tour, qui est des exemples discutés par Norberg-Schulz en tant que figures et archétypes, est à la fois un mot et une forme de spatialité (langage) architecturale qu'aucune ne forme d'abstraction logique n'est nécessaire pour le clarifier. L'unité entre le mot tour et la chose spatiale qu'exprime ce mot ne peut donc être disloquée.

Pour Norberg-Schulz, les archétypes ne sont pas des formes statiques; ils ne sont identiques à eux-mêmes que dans la mesure où ils matérialisent une idée ou une image. Ainsi, il discute de la tour comme archétype, laissant ouverte, dans le sillage de l'idée d'une tour, la possibilité de concevoir des œuvres architecturales les plus diverses :

« The architectural language consists of archetypal images that reveal those structures which are invariable with respect to place and time. The archetypes are not forms which exists in some distant realm as an ideal *Ding an sich*. [...] As a matter of fact the archetypes do not exist at all, only their various manifestations. A "typical" tower does not exist, but *towerness* is revealed in its multifarious aspects by means of ever new towers-images. Thus the work of architecture becomes "an offering to Architecture". These words of Louis Kahn suggest that it is possible and meaningful to talk about architecture in general although only single works exist. »⁴⁶⁹

Norberg-Schulz tient à bien clarifier ce qu'il entend par archétypes, en les distinguant des types, craignant qu'ils soient perçus trop proches des modèles architecturaux usés dans les approches académiques :

« Rossi [...] carries on the pseudo-scientific attitude which stems from the Enlightenment, and which led to the academic architecture of the nineteenth century. [...] Typology is not architecture, and before it can become a useful aid in our pursuit of meaning, it has to be freed from the rationalist world of abstractions and brought back to the concrete world of phenomena. This does not mean that we consider the language of type a matter of mere feeling, but rather

⁴⁶⁹ Norberg-Schulz, PMA, 2000 (1988), p. 101.

that it ought to have an existential foundation, where thinking and feeling are united through a phenomenological understanding of the world which relates the given to the archetypes. »⁴⁷⁰

Norberg-Schulz livre, vers la fin de cet extrait, la compréhension de l'énigme de la création architecturale à l'autorité heideggérienne qui s'occupe à sa propre façon de la caractérisation du « phénomène ». Le phénomène n'est pas un espace heuristique, il désigne seulement l'être. Il est le cri par lequel Heidegger annonce l'unique question devant être posée: « Qu'est-ce qu'Être? ». Donnée conceptuelle primordiale qui lui permet d'élucider l'expérience grecque dans sa manière de penser l'être : le phénomène attend, selon les mots de Heidegger, à être traduit et compris comme *étant*; l'étant est l'être, mais dans sa condition ontologique, c'est-à-dire jamais le même. Il écrit :

« Comme signification de l'expression "phénomène", il faut donc s'en tenir à: le se-montrant-de-soi-même, le manifeste. [...] les phénomènes sont donc l'ensemble complet de ce qui se tient au jour ou de ce qui peut être amené à la lumière et que les Grecs identifiaient parfois simplement avec [...] l'étant. L'étant peut maintenant se montrer de soi-même en autant de manières différentes qu'il y a de moyens d'accéder à lui. »⁴⁷¹

Norberg-Schulz avait rendu compte de cette idée lorsqu'il parlait de la « choséité de la chose » lorsqu'il a abordé le problème du signe dit prédicatif chez Husserl, montrant comment ce dernier a raté le sens de la réciprocité, de la rencontre entre la « chose » et le monde :

« Husserl recognize himself in the fracture between subject and object, remaining imprisoned in the traditional theories of the psychology of consciences, instead of cleaving to the "things themselves", and therefore realized only in part that eidetic reduction which is the goal of phenomenology as the essence of things.(*) Martin Heidegger, a pupil of Husserl's, on the other hand, succeed in overcoming the transcendental subjectivity, which results from the subject/object fracture, by defining thinking being as *Dasein*, or "being there". [...] He gradually expanded the concept of being there to encompass all things, understanding the world as their reciprocal "mirroring, which finally opened the way to a qualitative comprehension. »⁴⁷²

Cette critique adressée à Husserl prend place dans le corpus de l'herméneutique. Cherchant à établir une «objectivité idéale» du contenu du signe⁴⁷³, Husserl oriente, à

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 111.

⁴⁷¹ Heidegger, M., *Être et temps*, 1964, op. cit., p.55.

⁴⁷² Norberg-Schulz, Ch., APLP, 2000, p. 70; (*) et (***) renvoient respectivement, à Husserl, *Ausgewählte Texte I*; Heidegger, *Was heisst Denken ?*, pp. 16-17.

⁴⁷³ Husserl, E., *L'origine de la géométrie*, 1962, p. 25.

travers la notion « d'une vie pure de la conscience », vers la reconnaissance du signe indicatif⁴⁷⁴ qui naît de la « sédimentation » (dite aussi la rétention sédimentaire) du monde communautaire ou culturel.⁴⁷⁵ Selon Derrida, Husserl masque complètement le problème du signe expressif ; l'étude d'un tel signe soumettrait « *le langage à l'être, la parole à la pensée* » elle prend place seulement dans une ontologie, c'est-à-dire dans une étude de l'être et de l'existence en général, ce qui n'est nullement le terrain sur lequel travaille Husserl.⁴⁷⁶ Derrida souligne que pour Husserl, « *un signe qui n'aurait lieu qu'une fois ne serait pas un signe* ». ⁴⁷⁷ Il rappelle aussi que chez Husserl, « *un signe purement idiomatique [qui réfère à une idée] ne serait pas un signe, par ailleurs le signe doit rester le même et pouvoir être répété comme tel malgré et à travers les déformations que ce qu'on appelle l'événement empirique lui fait nécessairement subir* ». ⁴⁷⁸

Cette forme d'unité spécifique que Norberg-Schulz appelle signe archétypal, reliant directement le « mot » à la « chose », se règle selon un modèle de pensée dominée par l'immédiateté de l'espace architectural ou à la forme, demeure complètement adéquat à l'essence du travail herméneutique et à sa manière d'appréhender la signification du langage. Comme le mentionne Deniau :

« En effet, la déconstruction aussi bien que l'herméneutique se caractérisent par une critique de l'époque où le langage est compris à partir du signe. Or, le signe implique une distance entre le mot et la chose, le signifiant et le signifié, distance que l'herméneutique, habitée par la volonté de sens, cherche à résorber en pensant le langage comme image. » ⁴⁷⁹

Norberg-Schulz perce au sein de la discipline sémiotique les traces d'une telle démarche, non pas parce que l'argument phénoménologique sur le signe archétypal manque de solidité, mais parce que la meilleure façon pour désintégrer l'argument sémiotique est de

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 46.

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 100 Husserl écrit : «les faits psychiques, dans lesquels le concept de l'indice a son origine, c'est-à-dire dans lesquels on peut le saisir par abstraction, appartiennent au groupe plus large des faits qu'il faut comprendre sous le titre historique de l'association des idées», *idem*, p, 31.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 26.

⁴⁷⁷ Derrida, J., 1978, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁷⁸ Derrida, J., 1967, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁷⁹ Deniau Guy, dans un recensement d'un ouvrage par Zoran Jankovic intitulé *Au-delà du signe : Gadamer et Derrida. Le dépassement herméneutique et déconstructiviste du Dasein ?* Ouvrage édité chez L'Harmattant, collection « Ouverture philosophique », 2003, Paris-Budapest-Turin, Recensions et lectures, dans *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000, p. 221.

démontrer son incohérence interne. Il fait part des expériences analytiques de Charles Jencks : « *although some semiologists do not exclude the existence of “archetypal sign”. In our opinion semiology reduces the problem of meaning to one of its more superficial aspects* »⁴⁸⁰ et du besoin d'une compréhension commune qui donne comme fruit le retour à l'archétype.⁴⁸¹ La charnière matérielle entre le général et le circonstanciel est donc l'archétype, et c'est tout le point de vue de Kahn en matière de conception et de design qui entre en jeu pour réaliser ces critères sur lesquels est pensé l'archétype : « *In most of Kahn's works we recognize such a meaningful relationship between the general and the circumstantial to make this possible he introduced archetypal forms, which had been mostly neglected by the modern movement* ».⁴⁸² Pour satisfaire la demande d'une synthèse entre le circonstanciel et l'universel, l'architecte de la post-modernité doit demeurer proche des patterns historiques ou les archétypes :

« *The authentic post-modern house allows for such a “life with images”, without giving up life in space, and thus fulfils the original modern aim of a return to the “things themselves”. Thus we encounter again the archetypal forms, such as the “massive platform”, the “precise post”, and the “solemn gable”* ».⁴⁸³

L'architecte doit aussi se fier à « l'ordre » naturel « des choses », c'est ainsi qu'il peut se constituer une idée sur le « design » du bâtiment, puis il la valide à sa manière: « *it is not what you want, it is what you sense in the order of things which tells you what design, said Kahn* ».⁴⁸⁴ Ce qui intéresse concrètement Norberg-Schulz dans l'archétype, c'est de structurer la démonstration de l'exercice de faire travailler l'image et de garantir la possibilité de poser des interrogations sur l'histoire, l'interpréter et même de l'inscrire d'une façon qui jusque-là n'a jamais eu lieu :

« *Kahn's philosophy evidentially has Platonic origins. Thus he talks about Form in the Platonic sense of *Idea*, and he considers art a result of “express”. He even uses the word “shadow”, in connection with the concrete thing of our world, as was done by Plato in his *Allegory of the Cave*.* »⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Norberg-Schulz, Ch., A : MP, op. cit. , p. 189-190; (*) renvoie à C. Jencks, dans C. Jencks, G. Baird (eds), *Meaning in Architecture*, London, 1969, p. 40; (**) idem, p. 42.

⁴⁸¹ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 72

⁴⁸² Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000, p. 69.

⁴⁸³ *Idem*, p.59.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 43.

⁴⁸⁵ Norberg-Schulz, Ch., A :MP, 1988 (1986), p. 206.

La démarche de Kahn met tant l'accent et d'emblée sur la nécessité de l'inscription de la forme dans une origine et elle la structure, fondant ce qu'il appelle « institution ». Norberg-Schulz revient sur l'idée de pièce chez Kahn que ce dernier travaille et en parvient à évoquer la proximité des thématiques et leur profondeur qui s'ouvrent à partir du rapprochement que Kahn opère entre la notion d'« institution » et celle du « Monde ». La rencontre ou la connexion pour reprendre le mot de Norberg-Schulz, de ces deux notions permet justement, selon lui, de demeurer dans l'idée qui est toujours une image. dD'une réalisation à une autre, et dans l'ombre de l'idée de pièce, la pièce devient une « institution ». Norberg-Schulz écrit :

« [...] Kahn in fact talks about the beginning of architecture, using Stonehenge as an example, as the desire for making "a world within the world". The small world he calls "a place of concentration", where man's mind sharp. We could also say that the inspirations of man represent foci within the existential structure, and the institution as their "house" is the centre around which existential space is organized. Hence architecture creates the feeling of a world within a world, which gives to the "room" to quote Kahn once again. »⁴⁸⁶

Norberg-Schulz prône une compréhension de l'image comme un moyen de séjourner sur terre et comme un total abandon à ses racines archétypales. Il renvoie au *Mythe de la caverne* par Platon, d'après un texte par Heidegger⁴⁸⁷, qui lui donne dans ses commentaires sur ce fameux mythe ce sens : « *La demeure qui a la forme d'une caverne est "l'image" [...], du lieu de séjour qui se dévoile (journallement) à qui regarde autour de soi* ». ⁴⁸⁸ Le Mythe de la caverne est un récit qui progresse au cours d'un dialogue entre Socrate et Glaucon, où le premier raconte l'histoire et sollicite des réponses et le second marque un étonnement. Heidegger joint à la traduction du texte des passages explicatifs étrangers à la version l'originale qu'il a placés entre crochets. Nous avons découpé le texte et gardé les passages qui nous sont parus nodaux :

« Considère ceci : des hommes séjournant sous terre dans une caverne. Celle-ci possède en guise d'entrée un long passage menant vers le haut, vers la lumière du jour, et en direction de laquelle toute la caverne se rassemble. Les hommes sont dans la caverne depuis leur enfance, enchaînés par le cou et par les cuisses. [...] Une lumière cependant leur est accordée : elle vient d'un feu qui brûle au loin, derrière eux et au-dessus d'eux. [...].

⁴⁸⁶ *Idem*, p. 206.

⁴⁸⁷ *Idem*, p. 62.

⁴⁸⁸ Heidegger, M., «La doctrine de Platon sur la vérité», *Question I*, Gallimard, 1956, p. 131.

- Jamais encore de tels hommes n'ont vu, soit par eux-mêmes, soit par les yeux de leurs compagnons, autre chose que les ombres projetées [sans cesse] par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face. [...]

Maintenant, s'ils pouvaient s'entretenir entre eux de ce qu'ils voient, ne penses-tu pas que, ce qu'ils voient, ils le prendraient pour ce qui est ?

- Nécessairement.

- [...] Chaque fois que l'un de ceux qui passent derrière les prisonniers [et qui portent les choses] dirait un mot, crois-tu bien que les captifs attribueraient ce mot à autre chose qu'à l'ombre qui passe devant eux ?

- À rien d'autre, par Zeus! Dit-il.

- Donc, pour les hommes ainsi enchaînés, repris-je, les ombres des objets seraient la vérité et ils ne la verraient absolument que là – De toute nécessité, dit-il.

- [...] Chaque fois que l'un d'eux serait délivré de ses chaînes et obligé tout d'un coup de se lever, de tourner la tête, de se mettre en marche et de regarder en haut vers la lumière, tous ces actes le feraient [alors] souffrir et l'éclat de la lumière l'empêcherait de voir les choses dont il observait précédemment les ombres. [...] Et si quelqu'un lui montrait [alors] chacune des choses transportées et l'obligeait à dire ce que c'est, ne crois-tu pas qu'il serait bien embarrassé et qu'il estimerait en outre que ce qu'il voyait auparavant [de ses propres yeux] était plus vrai que ce qu'[un autre lui] montrerait à présent? [...].

Si maintenant, repris-je, quelqu'un, saisissant [ce prisonnier libéré de ses chaînes], le traînait par force sur le chemin montant, raboteux et escarpé de la caverne et qu'il ne le lâchât pas avant qu'il l'eut amené à la lumière du soleil, est-ce que l'homme ainsi traité ne serait pas rempli de douleur et d'indignation ? Et, une fois parvenu à la lumière du jour, et ses yeux pleins de son éclat, ne lui serait-il pas impossible de rien voir des objets qu'on lui présenterait maintenant comme véritables? [...].

– et il ne le pourrait aucunement, dit-il, du moins pas tout de suite. –

Il est clair, à mon avis, qu'une accoutumance serait nécessaire, s'il devait parvenir à voir ce qui est en haut [hors de la caverne, à la lumière du jour]. Et [cette accoutumance une fois acquise] ce qu'il pourrait regarder le plus facilement, ce seraient d'abord les ombres et, après elles, les images, reflétées dans l'eau, des hommes et des autres choses, et seulement plus tard les hommes et les choses elles-mêmes [ce qui est, au lieu de reflets affaiblis] [...].

Et maintenant, considère encore ceci : si l'homme ainsi sorti de la caverne y redescendait pour s'y asseoir à nouveau à son ancienne place, est-ce que ses yeux, à lui qui vient de quitter le soleil, ne se rempliraient pas de ténèbres ?

– Absolument, dit-il.

– S'il devait maintenant entrer en compétition avec ceux qui sont toujours enchaînés, quant à l'appréciation de ce qu'il faut penser des ombres, et cela alors qu'il voit mal, ses yeux n'étant pas encore accoutumés à l'obscurité, ce qui ne demande pas peu de temps, ne serait-il pas livré là-bas au ridicule et ne lui ferait-on pas comprendre que son voyage vers les régions supérieures ne lui a rien rapporté d'autre que de revenir [dans la caverne] avec des yeux

ruinés et qu'il ne vaut donc pas la peine de chercher à s'élever sur le chemin ?
 Et si quelqu'un entreprenait de les délivrer de leurs chaînes et de les conduire
 vers le haut, et qu'il leur soit possible de se saisir de lui et de le tuer, ne le
 tueraient-ils pas vraiment ?
 – Sans aucun doute, dit-il. »⁴⁸⁹

Dans son retour à l'idée platonicienne (*ideos*) ou à l'image, Norberg-Schulz induit une idée-force qu'il a travaillée forant ainsi la base du signe architectural et de toute réflexion sur la signification architecturale : l'œuvre architecturale ne peut être déterminée par des éléments qui lui sont extérieurs. Il traite ainsi de la question esthétique ou du design en entreprenant un retour aux *ordres*, qui doit être compris comme courant déterminant et comme méthode permettant de faire travailler l'image architecturale. Il retrace et reconstitue, avec Kahn, ce qui apparaît dans les ordres comme décisif pour mettre à jour la compréhension de la technicité de l'architecture, en tant que travail fondé sur les activités de l'image. Il décrit la démarche constitutive du design du bâtiment chez Kahn et écrit :

« The processes of making Kahn calls *design*. Design is concerned with how rather than "what". But the "who" to do it is infinitely less important than what to do. This does not mean that Kahn did not value the quality of realization. He just wanted to emphasize that a good answer is without interest if the question is wrong. Hence "design derive their imagery from order", and "form inspires design". »⁴⁹⁰

Le travail essentiel de Kahn tient ainsi, selon Norberg-Schulz, à la description de la capacité de l'architecte, une fois confronté à un projet particulier dans un contexte particulier, de se placer sur le terrain de la compréhension de l'archétype, comme pré-forme, référant à la *l'Église unitarienne* à Rochester (1959) dans laquelle il voit une illustration claire et puissante, de ce que Kahn comprend par architecture, comme institution, et qui demeure identique à ce que dans l'arc de l'analyse phénoménologique l'universel s'est exprimé l'universel. Norberg-Schulz écrit : Quatre tours surmontent l'espace central : « *They [les quatre tours] show the course of the sun and mark the cardinal points, whereby the given situation gains universal importance* ». ⁴⁹¹ Son retour à l'idée de l'archétype vient pour exclure tout le cadre par lequel le mouvement moderne,

⁴⁸⁹ Heidegger, M., *Question I*, Gallimard, 1956, p.122-130.

⁴⁹⁰ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988, p. 203.

⁴⁹¹ *Idem*, p. 69; réfère à Kahn, Louis Kahn, in *Perspecta 7*, New Haven 1961, pp. 14 et suite.

dans son attrait au fonctionnalisme, traite du langage architectural. Cette idée on la retrouve confirmée dans la corrélation qu'il établit entre son oubli volontaire des archétypes architecturaux et la répétition mécanique des mêmes formes similaires qui est devenue, selon lui, un de ses traits saillants. Il écrit :

« Modern architecture wanted to return to the “beginning as if nothing had ever been done before”. One did not recognize, however, that this can only mean new interpretation of the archetypes. Rather one founds the beginning in the single, immediate situation, and history, which contains our knowledge of the archetypes, was abandoned. As a result, architecture was particularized, or reduced to a mechanical repetition of deduced “similarities”. Functionalism did not accept the existential roots which give architecture its meaning ». ⁴⁹²

V. La principale donnée initiatrice à l'idée de l'être du bâtiment : L'ambiguïté

Il est en fait possible de lire Norberg-Schulz à partir de Pietilä et vice-versa. Ce qui constitue chez le premier la réponse donnée une fois pour toutes pour régler le rapport, voire le renforcer, entre la pratique de la conception architecturale et la question décisive de l'être du bâtiment, le dernier le retrace et reconstitue comme modèle. Si ce rapport fonde désormais le problème du design, ce qui apparaît irréductible aux yeux de Pietilä, c'est que le « bâtiment-être » ou, pour reprendre son mot, « la chose-être » doit prendre l'intonation d'une forme incomplète. Pietilä, se joignant à Norberg-Schulz, enthousiasmé par ce que ce dernier, selon lui, semble avoir cru et fondé comme un *a priori* : l'unité des deux questions, celle de l'être du bâtiment et celle qui la prépare et en découle à la fois : dans quelle mesure l'architecte peut parvenir à déterminer des éléments du design internes à la question de l'être ? articule le problème du trait qu'il a en commun avec lui. Il fournit la réponse à cette question qu'il a formulée au préalable: l'architecte doit laisser parler et traduire les traces du sketch manuel en élément de design. Il écrit :

« Aalto's design is a model for a “thing-being” in the Norberg-Schulz sense [...] If we study his preliminary sketches, he begins with the first outlines which are already that “holistic shape” [or gestalt. [...] In my article, I coined the term gestaltism for Aalto's design, when speaking of Imatra Church [...] despite continuous completion (his) forms always stay somewhat incomplete. I don't know if Aalto himself was fully aware of what made his approach particular and

⁴⁹² Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1998), p. 102.

what could be communicated with the sketch. Aalto concretizes the morphological quality with his free-hand sketch. Le Corbusier does not. »⁴⁹³

Le souci de l'imprécision chez Norberg-Schulz que Pietilä décrit ci-dessus et le lit à partir d'Aalto, est en fait immédiat, la conception de la forme doit s'y soumettre, ce souci constitue une forme de pression qui devrait, selon lui, s'exercer sur le fonctionnalisme : « [...] *we may define functionalist space as homogeneous extension in all directions. An open, uniform, all-embracing space was the ideal, a space without secrets or differences of quality* »⁴⁹⁴, afin de révéler le vide de son idéal, « la clarté de la structure » (structural honesty).

L'affinité qui existe entre Norberg-Schulz et Pietilä qui se fonde sur ce paramètre critique qu'ils introduisent respectivement pour la critique du mouvement moderne : l'ambiguïté de l'expression, mérite d'être approfondie. Leurs répliques respectives au mouvement moderne le contredisent dans son credo le plus fondamental : la clarté de l'expression. L'attention portée sur la capacité de l'architecte de produire des formes ambiguës dans lesquelles le rapport de la signification à l'image trouve raison, fonde l'affinité entre Norberg-Schulz et Pietilä. Norberg-Schulz écrit : « *Un langage "caché" se dissimule, cependant dans l'organisation des espaces et dans l'articulation des formes* »⁴⁹⁵, et fonde, suite à l'approfondissement par Pietilä de la recherche sur les moyens d'ancrer le bâtiment dans le paysage, une base pour l'activité de la conception architecturale : « *Pietilä part donc d'une image vague que des centaines d'esquisses préparatoires précisent jusqu'à la forme véritable* ».⁴⁹⁶

La question qui peut être posée porte sur la limite de l'activité de l'image et celle de l'idée qu'elle laisse apparaître. La réponse que donne Pietilä est que l'image évoque l'être et que l'exemple privilégié de ce qui saurait exprimer l'être du bâtiment est l'ambiguïté. Quantrill dirige vers cette compréhension du travail de Pietilä, montrant en quoi consiste précisément sa contribution au déploiement intrinsèque de deux philosophies du langage

⁴⁹³ Pietilä, R. Tiré de Quantrill, 1985, op cit. p. 188.

⁴⁹⁴ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988, p. 17.

⁴⁹⁵ Norberg-Schulz, AS, 1991 (1990), p. 28.

⁴⁹⁶ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 289.

architectural avec lesquelles le *design* peut porter témoignage sur « l'être du bâtiment » (*being in Architecture*)⁴⁹⁷ : La philosophie essentielle de l'ambiguïté; et la philosophie qui enrichit l'expérience de la première qu'elle-même formule, c'est-à-dire, celle qui traite de l'idée architecturale dans l'horizon de l'image. Pour Pietilä, c'est en tant qu'elles sont des images que les notions architecturales existent : « *Notions for Pietilä are mere approximations of architecture, and he insists that if we are to get to grips with the real thing – a concrete idea – we must have an image, however sketchy or vague, of what that thing is.* »⁴⁹⁸

i. L'ambiguïté comme signe herméneutique

Ce fort penchant chez Norberg-Schulz à revenir souvent sur la fonction de l'image selon une conception idéalisant de l'ambiguïté, comme trait, du langage architectural ou des éléments du design est un phénomène qui se produit aussi sans cesse dans la résistance qu'il crée au processus de la mise à l'écart, qui s'accomplit avec l'adhérence de l'architecture à l'approche sémiotique, de la substance profonde de la compréhension des formes qui est interprétation. Pour Norberg-Schulz, il est important que l'œuvre architecturale ne soit pas lisible pour tous aux même niveaux. L'interprétation dans le travail herméneutique s'inscrit précisément, selon lui, dans la rencontre de plusieurs points de références à l'intérieur de l'univers de ce qu'il appelle une « totalité vague » : « *Le but de cet art [l'art du lieu], est d'établir des points de références dans le vague de la totalité, sans toutefois abroger celle-ci.* »⁴⁹⁹

Norberg-Schulz a proposé référant à Gadamer : « *C'est précisément parce que la présence dissimule ses qualités qu'elle réussit encore et toujours à nous étonner, et que le désir, en nous, d'interprétation, demeure vivante* »⁵⁰⁰, voulant ainsi faire échec à la sémiotique et à sa tentative de s'emparer du problème de la signification architecturale et

⁴⁹⁷ Quantrill, M., *op. cit.* p. 170.

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 170. Quantrill réfère à Pietilä, R. *Notion, Image Idea*, Helsenkiand Jyväskylä, Finland, 1974.

⁴⁹⁹ Norberg-Schulz, Ch., AL, p. 83 ; renvoie à Gadamer, *Vérité et méthode*, 1976.

⁵⁰⁰ Norberg-Schulz, Ch., AL, p. 83; renvoie à Gadamer, *Vérité et méthode*, 1976. Sur la notion du vague chez Gadamer, voir Dans *Philosophical hermeneutics*, traduit et édité par David E. Linge, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 19 .

montrer avec lui que le signe sémiotique est un phénomène contingent et qu'il est inverse au signe artistique et architectural. Norberg-Schulz écrit :

« Car si le langage architectural n'est pas un "système de signes", qu'est-il d'autre ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de cerner plus précisément le concept de signe. Hans Georg Gadamer, pionnier de l'herméneutique, établit une distinction claire entre signe, symbole et image. [...] C'est pourquoi Gadamer définit la fonction de l'image comme "fondement" (*Stiftung*), et considère avec Hölderlin que "ce qui demeure, les poètes le fondent" (*was bleibt aber, stiften die Dichter*). L'architecture serait-elle alors une image ? Oui, si l'on en croit Gadamer. »⁵⁰¹

Comme le mentionne Guy Deniau « *la dialectique de la question et de la réponse, écrit Gadamer, a toujours déjà prévenu la dialectique de l'interprétation.* »⁵⁰² Selon lui, la construction du sens est pour Gadamer un processus ouvert et n'appartient qu'à la dialectique qui est « horizon », c'est-à-dire une étendue de possibilités d'attribution d'un sens: « *comprendre un texte, c'est le comprendre comme une réponse à une question lui fournissant l'horizon de son sens.* »⁵⁰³ Ainsi, selon lui, le phénomène de l'intraduisible chez Gadamer⁵⁰⁴ constitue un obstacle à la connaissance définitive et à l'établissement d'une vérité absolue. La dialectique de la question et de la réponse est la garantie non seulement d'un processus de questionnement permanent, mais aussi de l'enrichissement du sens par celui qui s'interroge et se met à interpréter face à un phénomène intraduisible. Il écrit :

« Ce sont les questions qui se posent et qui révèlent le "secret de la question", l'essence énigmatique de la question (*). Ce secret de la question révèle d'abord l'ignorance (le savoir ou non savoir) dans laquelle se trouve le lecteur si toute réponse surgit d'une question, savoir, c'est questionner, et questionner, c'est savoir qu'on ne sait pas; c'est donc d'être disposé à apprendre. »⁵⁰⁵

Le recours de Norberg-Schulz à Gadamer devient ainsi plus significatif. Il dénote définitivement la nécessité qu'il établit de dénoncer le caractère artificiel de la compréhension sémiotique du langage architectural considéré comme un ordre unitaire,

⁵⁰¹ Norberg-Schulz, AL, 1997, p. 103.

⁵⁰² Deniau, G., 2004, op. Cit., p. 66; renvoie à Gadamer, *Wahrheit und Methode*, GW 1, p. 392

⁵⁰³ *Idem*, p. 63.

⁵⁰⁴ Deniau, G., «Présentation », dans *Déconstruction et herméneutique*, Dossier central, de la revue semestrielle Le cercle Herméneutique, janvier 2004, numéro 2, p. 61.

⁵⁰⁵ *Idem*, p. 64; (*) renvoie à Gadamer, *Wahrheit und Methode*, GW 4, p. 470; GW 10, p. 162. La pagination de l'édition allemande de *Vérité et Méthode* est produite en marge de la traduction française intégrale, paris, Seuil, 1996, trad. P. Fruchon, J. Grondin, G. Merlio.

et sa simplification du problème de la forme qui répond chez elle à un besoin de schématisation que Norberg-Schulz juge à juste titre historiquement illégitime. Norberg-Schulz prend donc en main le problème du développement du signe herméneutique, dont on pourrait considérer d'emblée le trait dans son opposition au signe sémiotique. Cette opposition est, en fait, menée selon un autre parcours.

L'ambiguïté devient pour Norberg-Schulz une forme de moralité contre la clarté de la structure, désormais ignorée dans sa substance la plus profonde. Pour faire échouer la valeur de son populisme, Norberg-Schulz met à l'ordre du jour le thème de la «simultanéité» des valeurs esthétiques disparates, enrichi de valeurs délaissées par le fonctionnalisme, le collage vient la traduire, structurant sa réplique au langage moderne d'inspiration classique. Certes, c'est la nature, comme domaine riche de possibilités d'indication sur les moyens pouvant contrarier cette forme de langage, et telle qu'elle a pu ressourcer la réflexion et la création architecturale avec le romantisme scandinave, qui devient pour Norberg-Schulz la matière de référence. Il écrit : contient

« Aalto's architecture is therefore modern; it has the collage-like quality of a modern work of art, and evokes a simultaneity of environment characters. In contrast to Le Corbusier's "classical modernism", we have characterized his work as a case of "romantic modernism". The romantic nature of Aalto's built form certainly contradicts the notion of "structural honesty" which is often presented as a basic property of modern architecture. In our opinion, the demand for full structural honesty represents an analogy to radical functionalism. »⁵⁰⁶

Norberg-Schulz dialogue ici certainement avec Heidegger, son discours, déplorant l'abandon par le mouvement moderne de la proximité de l'architecture de la nature, et du phénomène longuement rattaché à la technique : la proximité de l'œuvre de la main qui la garde ou qui la tient, «le main-tient », comprend dans l'essentiel la nécessité que ce dernier voit de reprendre le même chemin déjà parcouru par les Grecs lorsqu'ils ont défini l'essence de la technique, c'est-à-dire, le maintien de l'ambiguïté. Heidegger écrit :

« Si nous considérons enfin que l'*esse* [être] de l'essence se produit (*sich ereignet*) dans «ce qui accord» et qui, préservant l'homme, le main-tient dans la part qu'il prend au dévoilement, alors il nous apparaît que l'essence de la

⁵⁰⁶ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 43.

technique est ambiguë en un sens élevé. Une telle ambiguïté nous dirige vers le secret de tout dévoilement, c'est-à-dire de la vérité. »⁵⁰⁷

ii. L'ambiguïté du collage : raisonnement sur la complexité de l'image architecturale

Norberg-Schulz poursuit le développement du signe herméneutique en se rattachant directement au grand courant qu'ouvre Venturi avec sa pratique du collage, une composition basée sur un principe de juxtaposition de styles et de formes. Le collage a, selon lui, un fil conducteur : l'ouverture et la complexité de l'image architecturale; le collage est la mise en œuvre de l'image architecturale dans son ouverture et sa complexité « *Now the image is conceived as part of an open composition or a complex collage* »⁵⁰⁸, il est le phénomène qui répond à la complexité de l'image architecturale durant les dernières décennies et qui constitue sa force : « *In several buildings of the last decade the image back again [...] The image is conceived as part of an open composition or a complex composition* ».⁵⁰⁹ Pour Norberg-Schulz, il est certain qu'on ne peut pas comprendre le collage comme un langage qui induit une norme : « *In general we may characterize his architecture [celle de Venturi] as pluralistic. It is not based on ideal form, but express the individual situation* »⁵¹⁰, mais plutôt l'expression de la post-modernité et de l'évolution d'une pensée qui mûrit au sein de laquelle exigent une multitude de significations et menant d'une vision à une autre, d'une forme historique à une autre : « *The open form came into existence to vanquish the split of thinking and feeling. It is closely related to the collages of pictorial art, where an analogous multiplicity of meaning is evoked* ».⁵¹¹

Évoquant la vision qu'elle l'habite : l'interaction entre « multitude de places » : « *The open form departs from this tradition. The potential simultaneity of places demands forms which make a condition of "both-and" rather than "either-or" manifest, to uses*

⁵⁰⁷ Heidegger, M., «La question technique», in Essais et conférences, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰⁸ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p.72.

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 72.

⁵¹⁰ Norberg-Schulz, Ch., A: MP, 1988 (1988), p. 182.

⁵¹¹ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 46.

the words of Robert Venturi »⁵¹², le collage se marque ainsi, selon Norberg-Schulz, un produit « ouvert », une forme « ouverte », à la différence et c'est ainsi qu'il faudrait l'interroger et le distinguer du signe sémiotique. Selon lui, Venturi puise dans le collage aussi pour interpréter le sens de la vie dans son cours complet; de par son caractère a-temporel, il permet à l'œuvre de s'ouvrir sur des horizons vastes et disparates, permettant la confrontation du local :

« The self-contained compositions of the past thus give way to collage-like ensembles in a state of dynamic equilibrium. This implies that the open form aims at the establishment of a new interactive relationship between the characters of "here" and "there". The identity of the place is not abolished, but it should not be allowed to "close" itself off as a self-sufficient world. »⁵¹³

Norberg-Schulz attribue ainsi au collage un pouvoir d'affronter le local, en travaillant la solution purement universelle d'apporter au projet architectural un ensemble d'éléments contrastés. L'identification, dans un programme de conception d'un projet architectural, des contrastes entre ses parties, permet d'éviter qu'une signification soit déterminée par son contexte s'installe. À bien lire Norberg-Schulz, il y a chez Venturi un sacrifice du langage au profit de l'image. Cette subsidiarité fort prononcée chez Venturi du langage à l'image définit, selon lui, une nouvelle forme de signe, ou autrement dit, à travers la capacité de l'image de s'amplifier elle devient comme telle un signe : « [...] *let us add only that Venturi does not treat the basic form of the past as fixed models. To him they are true types opens to reinterpretation. Not only does he uses them in a new context, but transforms the image into a sign of itself* ».⁵¹⁴ Norberg-Schulz insiste de manière pressante dans PMA (2000, 1988) sur cette synthèse que Venturi forme et travaille sans cesse entre l'ouverture de la forme et l'ambiguïté des éléments qui déterminent sa composition.⁵¹⁵ Il écrit :

« In order to translate his [Venturi] program into architectural terms, Venturi defined several means, which are closely related to our concept of open form: the ambiguous elements, the double functioning elements the conventional element used in a new context, and the contradictory element. »⁵¹⁶

⁵¹² *Idem*, p. 37.

⁵¹³ *Idem*, p. 37.

⁵¹⁴ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 110.

⁵¹⁵ *Idem*, pp. 44-45.

⁵¹⁶ *Idem*, p. 44.

En fait, et d'après ce qu'il ressort jusqu'ici, ce que Norberg-Schulz cherche chez Venturi, c'est cette idéalité du signe architectural, en tant que signe ambigu. Avec Venturi, il ne fait qu'annuler l'usage que se réserve le mouvement moderne de la notion d'ouverture; en tant que qualité esthétique, le collage permet d'ouvrir l'œuvre au spectateur et l'incite à l'interpréter, plutôt qu'à se mettre à lire sa signification, : «[...] *a free façade is basically a function of the wish for a simultaneity of places. It cannot be read as something that unambiguously separates or links, but is open to numerous interpretations* ».⁵¹⁷

Certes, le recours de Norberg-Schulz à Venturi souligne une préoccupation esthétique qui établit en faveur de la perception une hiérarchie entre les deux problèmes de la recherche architecturale : la perception et la conception, que le collage permet précisément d'ériger comme perspective. Steven Kent Peterson, qui a traité du problème du collage estime que « *Anti-space promote collage* »⁵¹⁸, décrit le champ de la perception comme un « anti-espace » pour souligner l'expérience de celui qui observe une œuvre architecturale et le distinguer de « l'espace » réalisé : « *Anti-space become associated primarily with the observer rather than with the forms which create it, so that architecture receives its vitality not from an integrated figure but from a personal space which is mobile and individualized* »⁵¹⁹, et ajoute : « *These ambiguities and contradictions result from the condition of anti-space which are accepted as the basic of context of cubism.* »⁵²⁰ Selon lui, le collage établit un dialogue entre le réel ou le fait et l'illusion ou l'idéal, mais qui se lit aussi ainsi : à travers le collage, l'architecte installe l'illusion comme un idéal. Il écrit :

« As in a collage “painting”, the application of a real fragment onto the canvas challenges the painted image. It establishes a dialogue between fact and illusion, between real and ideal. With collage, useful attributes and partial references deriving from an ideal or utopian framework can be appropriated and used without accepting the whole premise of this position. »⁵²¹

Ainsi, tel qu'il ressort ici, Venturi ne tend pas à réunir l'activité de conception et l'activité de perception, mais subordonne la première au rigorisme de la question posée

⁵¹⁷ *Idem*, p. 42.

⁵¹⁸ *Idem*, p.101.

⁵¹⁹ Peterson, S. K. 1980, *op. cit.* p. 100.

⁵²⁰ *Idem*, p. 101.

⁵²¹ Petersen, S. K. 1980, *op. Cit.* p. 100.

par la seconde : le caractère historique de l'analyse de la perception. Cette scission entre les deux activités ouvertes et opérées avec Venturi, semble être pour Norberg-Schulz l'aspect à considérer à travers le recours au collage, avec lequel se forge un outil pertinent pour déterminer la manière de travailler le matériel historique. Si pour Norberg-Schulz la pertinence du collage est en rapport avec sa capacité de faire ressortir la complexité de l'architecture⁵²², Pour Venturi, le collage ne prétend pas proposer l'historicité de la forme comme un problème obsédant : « *I generally dont apply historical lessons in any literal way in the sense that the Italian Rationalists and others are doing now. Never doubt that our buildings are modern. We are never historically correct* ». ⁵²³ En usurpant, en quelque sorte, de la vision à la base du collage, Norberg-Schulz forme un point de vue analogue à celui de Tafuri lorsqu'il a approché cette forme de langage comme un débouché pour définir et mettre en action la motivation historique de la conception architecturale. Ainsi dans son esprit, du moment où la conception d'une forme échappe à la nécessité d'une investigation sur les valeurs de son contexte – chose vers laquelle conduit le collage en scindant le contexte et la pratique architecturale – elle peut être considérée comme étant inscrite dans une critique historique.

Cependant, cet aspect que soulève Venturi concernant la pratique du collage, dans laquelle il y a toujours une part d'imprévu; même si elle responsabilise à travailler les antécédents (historiques), la forme, elle, doit varier et dévier : « *But, relying on precedent is inevitable, as I have said, and it can be something that can give you, if not more freedom, then rather scope or palette It can be either bad or good, it has to be taken in the right dosage.* » ⁵²⁴ Le collage est ainsi considéré comme une technique et un genre esthétique dont l'utilisation pourrait garantir une démarche a-théorique. C'est aspect qui fonde et légitime sa pertinence comme forme de langage n'est certainement pas méconnu par Norberg-Schulz, et c'est ce qui le rapproche d'avantage de Tafuri. Norberg-Schulz signale et affirme, à l'aide de Venturi, la distance qu'il prend vis-à-vis des critiques qui sont condamnées à rester passéistes dans leur introspection historique et cherche ainsi à

⁵²² Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000, p. 44; (*) réfère à Venturi, R., op. cit. p. 25.

⁵²³ Tiré d'un entretien réalisé par Denise Scott Brown, «Interview, Robert Venturi and Denise Scott Brown, in *Beyond the Modern Movement - The Harvard Architecture review*, Volume I, printemps 1980, The MIT Press, p. 230.

⁵²⁴ *Idem*, p. 230.

déterminer ce que l'architecture moderne peut hériter de l'histoire. C'est sans doute tout le point de vue de Heidegger qui traduit la « sauvegarde » au même titre que la reprise et les indications confuses et instables des formes d'art, comme un vitalisme de la réalité historique et de la valeur de permanence de l'histoire qui joue chez Norberg-Schulz⁵²⁵, car pour Heidegger la forme historique n'est jamais positionnelle par rapport à son temps. Ce qui ne va pas, selon Norberg-Schulz, dans les temps qui courent, ce sont les réponses faciles qu'on donne pour faire comprendre la complexité de l'architecture. L'œuvre de Venturi constitue à ses yeux le défi pour l'architecture moderne, elle a permis, selon lui, de retourner à une correspondance vraie de la forme et de la complexité qu'il a trouvée dans les travaux des architectes comme Michel-Ange et Borromini : « *A false complexity has recently countered the false simplicity of an earlier Modern architecture (*) Instead Venturi refers to the true complexity found in the works of architects such Michelangelo, Borromini.* »⁵²⁶ Selon lui, il est certain que dans le contexte actuel la forme baroque est apte encore à rendre compte de la complexité de la situation des sociétés modernes sur laquelle l'architecture doit travailler aujourd'hui. Le doute existentiel derrière le maniérisme, similaire, selon lui, à notre époque, est lié aux caractéristiques de la mise en opposition incessante des éléments classiques les uns contre les autres.⁵²⁷ Norberg-Schulz prend le suivant exemple :

« Basically the Baroque was a period of *synthesis*; one wanted to express that “everything” belongs together in a great, dynamic totality. As a result the works of art tended to become complex by integrated ensembles of multifarious elements, as for instance in Bernini's Four Rivers fountain at Piazza Navona in Rome (1650) where natural, human and abstract parts are combined to form a comprehensive *imago mundi*. »⁵²⁸

Ce n'est pas seulement en raison des contradictions inhérentes à la composition sociale d'aujourd'hui, similaires à celles de la période baroque, qui constituent effectivement un obstacle à la proposition des solutions architecturales dans un cadre formel, que Norberg-Schulz considère que la complexité est le critère qui permet de soumettre le développement de l'architecture d'aujourd'hui à l'autorité de la vision baroque. Il faut lire aussi dans ce rapport critique, qu'il a par rapport au paradigme de la Complexité, une

⁵²⁵ Heidegger, M., Chemin, 1962, op. cit., p. 61

⁵²⁶ *Idem*, p. 44; (*) réfère à Venturi, R., op. cit. p. 25.

⁵²⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 38-39.

⁵²⁸ *Idem*, p. 39.

affirmation de l'impertinence de la demande d'une Complexité au sein de la théorie architecturale, et qui peut être placée au centre de la polémique qu'il amorce, quoique de manière implicite, contre les sciences de la conception, jamais coupées, tel que l'a bien montré Le Moigne, du paradigme de la Complexité.⁵²⁹ En considérant et travaillant la puissante condition sous laquelle Venturi détermine la complexité de l'architecture, c'est-à-dire, le langage du collage, Norberg-Schulz cherche à rendre actuels des savoirs mis à sa disposition, fondés historiquement à l'aide des images, d'où la notion de « mémoires». Il écrit :

« Venturi called for an architecture based on the richness and complexity of modern life. This means a composite architecture full of contrasts, one which also includes the memories that make up man's identity. We are to speak our memories, and what we are confirmed when presented as an *image*. Thus, Venturi wants familiar, historic forms introduced once again into architecture, not in the form of copies but rather as a kind of surrealist collage. »⁵³⁰

Assurément, pour Norberg-Schulz le collage ne relève pas d'un discours théorique, même si cette question de « mémoire» pouvait le rendre possible. La pratique du collage tombe à point chez lui, non seulement pour heurter l'enthousiasme du mouvement moderne pour une architecture coupée de son histoire, mais aussi pour faire comprendre le trait a-théorique de l'architecture. La reprise de la notion « mémoire » que Venturi utilise, lui exige ainsi de la différencier de la mémoire comprise et formée à partir de ce qui est *vu*. Il rappelle : la mémoire dérive de la « pré-connaissance ». C'est à partir de cette orientation sur la notion de mémoire, sur laquelle repose tout entière la problématique du langage du collage, qu'il a formé aussi la promesse de faire échec au schématisme du langage du mouvement moderne :

« Recognition presupposes [...] that the buildings which constitute the space have their own identity. Late-Modernism's schematic and monotonous idiom did not satisfy this requirement and must be therefore share the blame for this loss of place. The first one to raise this side of the question deliberately was, as is well known, the American Robert Venturi in his book *Complexity and contradiction in architecture*, published in 1966. Here, Venturi launches a frontal assault on modern architecture, such as it had developed in the 1950s. »⁵³¹

⁵²⁹ Le Moigne, op.cit.

⁵³⁰ Norberg-Schulz, Ch., MNA, 1986, p. 132

⁵³¹ Norberg-Schulz, Ch., MNA, 1986, p. 132.

Comme le mentionne Peterson, ce qui est en jeu dans le collage, est l'unité qu'il crée entre des « fragments de pensée », dont est capable seulement une pensée individuelle, qui est son tour de force :

« The experience and meaning of formal relationships are known to the individual through non-sequential appearance, fragments of thought and assembled memories. This process of individual thought is itself the paradigm for collage.»⁵³²

Pour reprendre le mot de Portoghesi qui peut pertinemment être rappelé ici, le tissu de la « solidarité universelle » que Norberg-Schulz défend est une structure dépendante des identités particulières que la post-modernité ébauche avec cohérence, et dont le leitmotiv est justement l'élection, pour la formation d'un champ pour le langage, des « fragments comme formes ». Portoghesi témoigne de ce que Norberg-Schulz définit en *négatif* du langage architectural du mouvement moderne :

« With the help of Norberg-Schulz and in the spirit of his noble work, it seems to me that I may today point out as the objective of the architecture of the century which will soon begin, the access to a new language which is capable of belonging to the individual place, at the same time as it allows for universal solidarity ».⁵³³

Selon Portoghesi, la pensée de Norberg-Schulz révèle comme celle de Theodor Adorno, une conscience qui rend aujourd'hui irréductible la nécessité d'un langage universel, terre natale d'une humanité, marquées par des valeurs de particularité et de permanence. Il écrit :

« *Talking about Schubert, Adorno uses an expression which perfectly suits the thinking of Norberg-Schulz : the "universal dialect", which arises from the unattainable (but highly proximate) natal land, to which we have since long been promised to return.* »⁵³⁴

La connivence entre la pensée de Norberg-Schulz et celle d'Adorno sur laquelle Portoghesi jette une lumière est importante pour le positionnement de la polémique qu'ouvre Norberg-Schulz avec Venturi à partir du collage pour la critique de la modernité et de ses valeurs esthétiques, conditionnées par la production conceptuelle des systèmes théoriques.

⁵³² Petersen, Steven Kent, *Space and Anti-space*, in *The Harvard Architecture review*, Volume I, printemps 1980, *Beyond the Modern Movement*, The MIT Press, p. 100.

⁵³³ Portoghesi, P., dans sa préface à Norberg-Schulz, Ch., 1988 (1986), AMP, p. 8

⁵³⁴ *Idem*, p. 8 .

C'est effectivement sur le terrain de la Théorie critique, développée à l'École de Francfort par Adorno (mais aussi par Horkheimer), que se situe le travail de Norberg-Schulz, à savoir, comme le mentionne le critique Pierre V. Zima, qui a écrit plusieurs ouvrages sur l'histoire des idées contemporaines, que la critique d'Adorno opère, comme dans toutes les philosophies existentielles, dans l'éventail de l'intérêt à l'ambiguïté⁵³⁵, ouvrant ainsi un principal débouché méthodologique pour la critique historique.⁵³⁶ Les travaux de l'École de Francfort se trouvent associés aux dialogues intersubjectifs en matière d'art et d'écriture, pour avoir pris la forme de « *plaidoyers en faveur de la non-identité, de la non-présence (du concept) et de l'ouverture théorique.* »⁵³⁷ Ces annulations de l'ouverture théorique de l'art et de la nécessité d'opérer à partir des concepts sont liées à l'incompétence, que confirment de leur part les penseurs de l'École de Francfort, des théories sémantiques de conférer à l'expression en matière d'art une validité sans qu'elles soient en présence de qualités artistiques définissables à l'intérieur de la sphère culturelle, d'où leurs plaidoyers en faveur de la non-identité de l'œuvre d'art, et la volonté qui en découle, notamment chez Adorno, de décomposer la « structure ternaire du signe »⁵³⁸, fonctionnant sur la base du rôle intermédiaire que joue l'élément ou le symbole culturel dans la composition de la relation entre le signifiant (la forme) et le signifié (l'idée véhiculée). La place centrale que l'élément culturel occupe dans le champ théorique formant la problématique du signe sémiotique (signifiant/signifié) exige un savoir total, non seulement sur le social, mais aussi sur tout ce qui organise l'enchaînement naturel entre le social et d'autres aspects de la vie, économiques, techniques, politiques, etc. C'est cette question d'un savoir absolu, nécessaire, qui remonte à l'esthétique héguélienne, dont les théories sémantiques héritent les traits⁵³⁹, qui suscite à l'École de Francfort, la nécessité d'affronter d'emblée l'identification de la critique du langage de l'art avec la sphère des forces sociales⁵⁴⁰, et proposer comme leitmotiv, pour la critique et

⁵³⁵ *Idem*, p. 240.

⁵³⁶ *Idem*, p. 71.

⁵³⁷ Zima, réfère pour ce qui concerne Derrida à Bertil Malmberg, «Derrida et la sémiologie : quelques notes marginales», in *Semiotica*, vol. XI, no. 2, 1974, p. 196.

⁵³⁸ *Idem*, p. 41, aussi p. 15.

⁵³⁹ *Idem*, p. 124.

⁵⁴⁰ *Idem*, pp. 7, 8, 15.

la formation du langage de l'art, un travail sur les formes comme fragments⁵⁴¹, que Zima situe d'ailleurs dans le climat d'un conservatisme heideggérien et herméneutique.⁵⁴² Le recouplement du discours de ces penseurs et de celui de Heidegger s'est formé sur la base de leurs ouvertures respectives aux *universaux linguistiques*⁵⁴³, à partir desquels des formes de langage possédant ou exprimant une conscience universelle, peuvent être repérées.

En fait, les références de Norberg-Schulz à un nouveau genre d'éclectisme que l'on retrouve précisément dans ses rappels sur les valeurs de permanence, qu'il cherche à identifier chez Venturi ou chez Portoghesi lui-même, et qui se reflètent et s'expriment par l'emploi de fragments de formes, sont explicites dans leur rapport à sa perception de la tâche de la critique historique qu'il semble effectivement partager avec les penseurs de l'École de Francfort. Ainsi, par exemple, il décrit une œuvre de Portoghesi et montre comment le matériel historique peut être utilisé et réorganisé avec une telle liberté que l'œuvre acquiert, outre la valeur a-sémantique acquise dès le départ par l'absence d'allusion au présent ou au contexte, une valeur véritablement historique. La fragmentation de la forme en éléments disparates ou contrastés détermine donc, chez lui, la possibilité de son ouverture à des multiples interprétations. Norberg-Schulz confère de cette manière une validité entière à l'opération herméneutique. Il écrit sur la Casa Baldi par Portoghesi :

« When Casa Baldi was published in *L'architettura* in 1962, it was severely criticized by the editor of the magazine, Bruno Zevi. And, in fact, it was not easy to fit Casa Baldi into any of the architectural currents of the period. The curved wall, which for the most conspicuous elements of the house, may be understood as a further development of the vertical planes and free-standing positions of De Stijl architecture, whereas the articulate bases and cornices and the undulating roofs have a distinct baroque flavour. The use of tufa as the main building material relates the house to the vernacular architecture of central Italy, while certain details, such as the ironwork and furniture, have a sophisticated *art nouveau*. Casa Baldi thus represents a new kind of eclecticism. Portoghesi himself

⁵⁴¹ *Idem*, p. 124; Zima renvoie à Lucien Goldman et Theodor Adorno, «Deuxième colloque international de la sociologie de la littérature (Royaume). Discussion extraites des actes du colloque», *Revue de l'Institut de Sociologie*, no. 3-4, 1973, p. 540.

⁵⁴² *Idem*, p. 10, 59.

⁵⁴³ *Idem*, p. 71.

explained that he wanted to design an “ambiguous building, open to many interpretations”. »⁵⁴⁴

En récupérant le collage, Norberg-Schulz inspire, en fait, un éclectisme à mi-chemin entre l’historicisme et la critique de l’histoire. Pour lui, l’histoire n’est pas un problème uni, le travail historique est un travail de synthèse :

« La vraie contribution de Borromini ne consiste pas dans l’élaboration d’une nouvelle typologie, mais il inventa une *méthode* de traitement de l’espace qui lui permit d’affronter les tâches les plus variées. [...] Sa méthode est fondée essentiellement sur les principes de continuité, d’interdépendance et de variation. [...] Le Bernin [...] appela “chimérique” ces œuvres que Borromini entrevoyait comme des éléments d’une synthèse historique d’une sorte particulière. »⁵⁴⁵

Il y a un point de rencontre entre Norberg-Schulz et Tafuri qui trouve précisément sa structure dans le cadre de l’intérêt qu’ils suscitent respectivement à refléter, à partir de l’œuvre baroque, des valeurs nouvelles pour la recherche historique. Pour ce qui concerne Tafuri, nous avons eu l’occasion dans la première partie de notre travail d’exposer son point de vue sur la valeur historique du collage chez Borromini.

Ce qui rapproche sensiblement Norberg-Schulz de Tafuri c’est cet éclectisme architectural qu’il prône formant la base de l’utilisation du matériel historique. Tafuri avait justement ouvert une polémique contre ce qu’il appelle « l’intellectualisme » ou « l’éclectisme critique » identifiant ses travaux, comme chez Carlo Fontana et Fisher von Erlach, sur la base d’une perception de

« [...] l’histoire du classicisme [s’étalant] comme un *corpus* linéaire et continu, privé en somme de tensions internes. Par conséquent, le seul devoir à remplir devient pour eux la systématisation critique, la rationalisation, l’élimination des points obscurs. On doit souligner aussi que pour Fontana ou pour von Erlach, quand on parle d’intellectualisme ou d’éclectisme critique, il faut interpréter ces qualificatifs dans leur sens le plus restrictif. [...] Leur critique porte précisément sur l’historicisme classique, puisque la possibilité même de l’éclectisme, qu’ils ont démontrée, rend désormais illusoire toute recherche d’infraction polémique à un code linguistique aussi manifestement et solidement supra-historique. »⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000, p. 94.

⁵⁴⁵ Norberg-Schulz, Ch., SAO, 1977, p. 307.

⁵⁴⁶ Tafuri, M., op.cit, p. 40.

Dans la mise en circulation de la pratique du collage, comme reflet de son éclectisme, il y a un enjeu. Toujours polémique contre les approches du mouvement moderne, qui ont promu la responsabilité de l'architecture de contenir et de travailler de près le problème urbain, Norberg-Schulz cerne l'élément spatial principal qui détermine la relation entre l'architecture et l'urbanisme: la façade. Ne voulant pas compromettre cette partie exposée au public, la façade doit demeurer, d'après lui, le reflet d'une tradition architecturale toujours unitaire. À partir de là, où les formes extérieures et les parties frontales se trouvent déterminées par les nécessités esthétiques dictées par le collage, ambiguïté, contradiction, etc., Norberg-Schulz se montre moins exigeant pour les espaces intérieurs :

« In an article published in 1978, Venturi defined architecture as a decorated shed, saying : To accommodate the complex and contradictory form and structures, functions and spaces, and contexts and symbols that are realized from modern programmes, the building can end up Classical in front and Modern behind or Classical outside and Modern inside ».⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1998), p. 45.

V. Conclusion

La façon dont Norberg-Schulz se désolidarise du métalangage, eu égard au fait qu'il partage avec Heidegger la question de l'Être et d'un système d'image construit par la médiation de multiples nombres de « paraître » propres à l'être. Norberg-Schulz est parvenu en cours de route, sous l'influence de Heidegger, à prendre distance du discours des sciences sociales sur le langage de l'art. S'il est arrivé à faire de ces sciences des adversaires à l'architecture, considérée comme forme d'art, et de là, revendiquer son statut pratique, c'est qu'il considère que l'architecture ne s'adresse nullement au social et qu'il n'en tire ni raison d'être ni matière d'acquisition de références. Si sa pensée résonne d'échos heideggériens et platoniciens, c'est que son but est de proposer une esthétique nouvelle, mais durable que lui permet la question de l'Être.

Notre lecture de SLA de Norberg-Schulz a été une source de déception en raison de sa scientificité et son incapacité à expliciter des aspects subtilement significatifs d'une œuvre. Cependant, nous devons reconnaître que l'esthétique nouvelle qu'il propose avec Heidegger est avant tout salutaire pour l'homme en tant qu'homme et, de ce fait, salutaire pour la dimension historique de l'architecture, puisque l'historique ne requiert que l'Être. C'est ainsi que Norberg-Schulz fonde la notion d'histoire : « *The origin of the work of art that is, the origin of both the creators and the preservers, which is to say of a people's historical existence, is art. This is because art is by nature an origin: a distinctive way in which truth comes into being, that is, becomes historical* ». ⁵⁴⁸ L'histoire de la forme architecturale demeure donc la seule catégorie qui permet d'adhérer à la synchronicité de l'imaginaire architectural et au signe archétypal, qui n'est rien d'autre, dans la perspective de Norberg-Schulz, qu'Être, mais en tant qu'être unique ouvert naturellement à la différence :

« Heidegger followed the phenomenological method, considering each individual thing as a manifestation of being (*Sein*). By understanding being as not so much an idea as way of being, he cleaved to things themselves, impugning Plato's conceptions, which called for an ideal world of archetypes. » ⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Heidegger, M., 1975, p. 78.

⁵⁴⁹ Norberg-Schulz, Ch., APLP, 2000, p. 70; (*) et (***) renvoient respectivement à Husserl, *Ausgewählte Texte I*; Heidegger, *Was heisst Denken ?*, pp. 16-17..

C'est donc précisément tout l'intérêt de l'approche de Norberg-Schulz que d'avoir systématisé l'image et représenté une donnée primordiale sur la fonction de la perception. La perception doit donc être entendue au sens simple de champ d'images qui ignore les pratiques sociales. L'organisation de ce champ montre bien que la contribution de Norberg-Schulz reste insensible à la théorie du Projet et qu'elle se centre exclusivement sur l'origine et la genèse du problème de la perception, en somme, pour pratiquer une archéologie de formes.

Il y a autant de représentations architecturales, modernes et moins modernes et des connaissances qui peuvent contribuer à la détermination de ce système d'images introduit par Norberg-Schulz. La matière que nous avons vu dans le présent chapitre oriente et nourrit la genèse des thématiques et des préceptes plus précis qu'il forme comme projets vers l'image. Nous proposons d'examiner, dans le prochain chapitre, ces complexes d'images et de montrer leur enracinement dans le passé commun: des manières d'Être.

**CHAPITRE II. : Du problème
phénoménologique du temps
jusqu'à l'idée d'une architecture
comme forme de vie.**

I. Introduction

Les changements dans la manière avec laquelle Norberg-Schulz annonce « l'habiter », dont nous avons démontré les traits saillants dans le chapitre précédent, nous ont amené à saisir l'image comme notion formatrice du langage architectural. Ces changements nous ont aussi aidé à affermir la distinction qu'il fait entre signe sémiotique et image dans une démarche qui s'est cristallisée par la mise à jour des formes de langage, ambigu, étrange, caché, figuratif et archétypal.

La manière dont nous avons introduit ce cadre nouveau, à travers lequel Norberg-Schulz a énoncé la question de l'image architecturale, avait pour but de rendre claires les raisons derrière la question qu'il pose avec Heidegger : « Qu'est-ce qu'Être? » Nous avons aussi démontré le changement dans la manière dont il pose le problème du langage architectural en l'alignant sur deux aspects réductibles à la question même de l'Être, son universalité et son historicité. Nous compléterons dans ce chapitre notre étude de ces changements et nous montrerons leur profondeur.

Si nous comprenons la théorie de Norberg-Schulz sur le lieu (le *Genius loci*) à partir de son objectif de démontrer comment l'architecture peut, à la lueur de la phénoménologie de Heidegger, hériter un nouvel esprit de recherche, il nous faudrait insister sur la relation qui existe entre sa quête d'un symbolisme de *mouvement* et la critique qu'il adresse parallèlement, quoique de manière implicite au mouvement moderne et au *design urbain, comme méthode et mode de pensé*. À partir de la reprise de la question de l'Être, sa théorie, destinée à creuser dans le phénomène de la Nature, y compris celui de la nature humaine, transmet ainsi des valeurs esthétiques, récupérables et perceptibles à l'intérieur des panoramas de la thématique du mouvement.

Les formes d'incitation à un retour à une architecture qui exprime le mouvement ne perdent donc jamais chez lui leur dépendance aux instruments de la phénoménologie. Souvent l'élément phénoménologique, à la base de la transmission d'une valeur esthétique, est extrait de la question de l'Être ou de la Nature. Il est, par la suite, transféré

dans un contexte aux dimensions étendues, pour qu'il soit ainsi possible de le percevoir dans les formes de spatialité architecturale.

Norberg-Schulz met à jour la question d'une demande d'une composition architecturale qui exprime le mouvement, codifiée par une donnée existentielle fondamentale, qui est le temps : « *En plus des "forces", des ordres, des caractères et de la lumière, les catégories des connaissances comportent également le temps* »⁵⁵⁰, telle que la phénoménologie herméneutique de Heidegger l'avait formulée, c'est-à-dire à partir de la question de l'Être.

Le symbolisme de mouvement réalise, au fond, ce que Norberg-Schulz voulait exhiber comme idée : la nécessité pour l'architecture de s'appliquer, à travers ses moyens d'expression, comme une forme de vie. La mise à jour ainsi opérée du paradigme de l'organicité de l'architecture ne perd jamais sa dépendance de la nécessité qu'il voyait de rendre actuelles les valeurs esthétiques de l'architecture baroque. Ce qui est en jeu, est bel et bien une incitation à un engagement dans une culture bien spécifique de la recherche historique.

Nos objectifs par rapport au précédent chapitre, sont toutefois identiques, alors que les argumentations et les instruments auxquels nous nous reportons sont différents, ils rendent disponibles les multiples parcours que Norberg-Schulz ouvre pour montrer que l'expression du « mouvement » modifie le sens d'une œuvre. L'association entre sens et existence demeure le processus qui confirme la force des outils de la réflexion phénoménologique dans le renouvellement de la compréhension de la signification architecturale.

S'il est clair que l'approche de Norberg-Schulz met directement le langage en rapport avec l'image, la compréhension, voire le renouvellement, de la perception, comme acte et comme cadre qui oriente la recherche architecturale reste pour nous un sujet à approfondir.

⁵⁵⁰ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 56.

Nous manifestons, cependant, une préoccupation toute particulière quant à la réflexion de Norberg-Schulz sur l'*ouverture* de l'architecture. Notre contribution consiste, en fait, à apporter un éclairage sur les outils thématiques qui lui permettent de transposer l'ouverture « phénoménologique » de l'être sur l'ouverture en architecture. Nous tâcherons de montrer les types de solutions alors proposées en réorganisation de l'idée d'ouverture, qui marquent son détachement du mouvement moderne.

II. *Les visées de la participation à l'alternative de Heidegger : Être et temps*

À la base de l'approche de Norberg-Schulz de la problématique du temps, il y a un besoin de témoigner sur la situation de l'architecture moderne dont le bilan négatif se synthétise en phénomènes d'homogénéité et de perte de caractère. Ainsi, il écrit :

« *L'espace homogène se libère du monde qu'il entend représenter; en tant que continuité abstraite en soi, il est dépourvu de caractère.* »⁵⁵¹ La suspension de la prégnance absolue des formes architecturales modernes lui apparaît une priorité et le motive à considérer la problématique phénoménologique du temps. En rejoignant Heidegger, qui considère l'espace homogène comme synonyme de fuite, de vacuité et d'une non-présence⁵⁵², et établit une idée : « *Le temps n'est pas un phénomène, mais c'est l'ordre des successions et des changements.* »⁵⁵³, Norberg-Schulz voulait libérer l'architecture des *a priori* qui ont conditionné son mutisme vis-à-vis de l'histoire; la perception scientifique de la question du temps . Il écrit:

« [...] la temporalité du monde de la vie qualitative. Cette temporalité n'a donc pas grand-chose à voir avec le temps horizontal et homogène que comprend la science et dans lequel tout est fixé en fonction de la date et de l'événement. »⁵⁵⁴

Norberg-Schulz vise à faire ressortir, les interactions qui se produisent entre la problématique du temps, dans son enjeu interne à la critique de l'espace architectural moderne, et le rattachement de l'architecture à son passé, à l'aide d'une compréhension

⁵⁵¹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 250.

⁵⁵² Heidegger, M. *Être et temps*, 1986 (1964), p.34.

⁵⁵³ Norberg-Schulz, Ch. GL, 1981, p. 56.

⁵⁵⁴ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 82.

phénoménologique du temps. Sa volonté est rassemblée dans son expression la plus concise dans un passage où il rend compte de ce que saisit le temps phénoménologique :

« Dans le monde de la vie, le temps s'enfuit parfois à toute vitesse ou bien coule lentement; il arrive même qu'il semble s'arrêter. En outre, le temps s'y nourrit bien souvent du passé et s'ouvre au futur. »⁵⁵⁵

i. Orientations de la recherche historique dans le cadre de la problématique du temps

Pour maîtriser ou rendre compte de l'inefficacité du langage architectural des modernistes, trop accommodés par l'idée d'une architecture révélatrice de son contexte, condamnant ainsi la question de l'antécédent historique, Norberg-Schulz révèle le besoin d'une critique aiguë de la notion de «vie». Ainsi émerge le sens d'une acclamation d'un «*Design for life*»⁵⁵⁶, et d'une «*architecture belongs to life*».⁵⁵⁷

Il serait très utile d'explicitier comment la position de la recherche phénoménologique, elle-même, articule l'interaction entre la problématique du temps et l'apparition du phénomène de l'Être qui vient s'introduire dans le processus de la coupure avec la science. Si, selon Heidegger, toute explication concernant la question de l'être doit partir de la nécessité de considérer ses temporalités⁵⁵⁸, c'est que le temps, comme déroulement conditionnant toute son existence⁵⁵⁹, forme la base du « Souci » : «*Le temps est le fondement du souci et le souci à son tour n'est rien d'autre que la forme plus complète ou plus explicite du temps.*»⁵⁶⁰ Le Souci, terme devenu identitaire de sa réflexion sur le temps, désigne une orientation de la pensée sur l'idée qu'il n'y a de temps que du point de vue de l'existence, et que, par conséquent, le temps humain est une « finitude ».⁵⁶¹ La formulation phénoménologique de la question du temps vient ainsi en réaction aux théories «positives» et à la métaphysique qui ont concilié, selon lui, l'idée même de

⁵⁵⁵ *Idem*, p. 82.

⁵⁵⁶ Norberg-Schulz, Ch., A:PLP, 2000, p. 27.

⁵⁵⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 11.

⁵⁵⁸ Heidegger, M., *Être et temps*, op. cit., p. 49,50.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 118.

⁵⁶⁰ *Idem*, p. 49.

⁵⁶¹ *Idem*, p. 571.

«l'être» et celle d'un «devenir» et ont indéfiniment prolongé l'idée d'un temps éternel, éliminant la question du temps tel qu'il est vécu par l'homme.

Dans un ouvrage consacré à la pensée de Heidegger, Henry Birault fait remarquer que sa relance de l'idée d'un temps spécifié selon les territoires de l'être⁵⁶², implique une *succession d'éléments*, renvoyant toujours à "l'avant et l'après"⁵⁶³, est un critère pré-scientifique. D'autres écrits, plus explicites, sur la problématique du temps qui s'est prolongée depuis Heidegger avec des grands maîtres de la pensée herméneutique reprennent cette question. Ainsi Jankovich, d'après un recensement par Deniau, dans son ouvrage, *au-delà du signe : Gadamer et Derrida, Le dépassement herméneutique et déconstructiviste du Dasein ?* considère que le temps, cerné à partir de la mort (une finitude), est une question de méthode pour acclamer la subjectivité et l'individualité du langage de l'art, et de contester les considérations attentives à la logique ou au raisonnement scientifique du temps comme chez Husserl. Deniau écrit :

« [...] Jankovich affirme avec une grande justesse que ce qui sert de repoussoir à Derrida et Gadamer pour la conception du langage est la première recherche logique de Husserl posant l'univocité comme règle de fonctionnement du discours. C'est pourquoi ce sera l'art, et non pas la logique, qui offrira le "modèle" permettant de mettre en évidence l'équivocité et la polysémie foncière dont est transie la langue, et de penser à nouveaux frais la question de la vérité (chap. 2). La voie est alors pavée pour aborder la critique derridienne et gadamerienne de la subjectivité, et du *Dasein*, en interrogeant successivement le temps (chap.3) et la mort (chap.4), c'est-à-dire au fond en analysant la lecture faite par Derrida et Gadamer de l'analytique existentielle proposée par *Être et temps*. »⁵⁶⁴

D'après la lecture de Jean Bourgault, enseignant et chercheur intéressé par l'herméneutique, la représentation unitaire de l'herméneutique, à partir de Heidegger, de la question de l'horizon du temps, centrée sur « l'avant et de l'après », constitue une contrainte à l'attachement au présent que Ricœur, par exemple, décrit comme

⁵⁶² Birault, H. *Heidegger et l'expérience de la pensée*, Gallimard, 1978, p. 34.

⁵⁶³ *Idem*, pp. 32, 33.

⁵⁶⁴ Deniau, Guy, recensement de *Au-delà du signe : Gadamer et Derrid., Le dépassement herméneutique et déconstructiviste du Dasein ? Paris-Budapeste-Turin, L'Harmatan, collection "Ouverture philosophique", 2003, dans Déconstruction et Herméneutique, dossier central, Le Cercle Herméneutique, Janvier 2004, numéro 2, op.cit, p. 222.*

« l'instant », et comme représentation d'un pur présent, et le distingue du présent herméneutique, tourné toujours vers l'avant et l'après. Rejoignant ainsi l'explication de Birault, ce dernier considère que sans la projection du passé sur le présent, l'être devient, sous l'arc de la pensée phénoménologique, *néant*.⁵⁶⁵ Afin de se détacher de « l'instant » et pour que le présent soit « vif », le temps doit être pensé comme un temps pour-soi. Un temps pour-soi, n'est rien d'autre, selon lui, qu'un temps qui tient compte de « l'avant et l'après ». Sur cette donnée énoncée par Ricœur, en synthèse du temps herméneutique qu'il applique à l'analyse de *l'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre, Bourgault écrit :

« Lorsque Ricœur s'attache à montrer, dans *Temps et récit*, que la mise en intrigue est toujours une réplique à l'aporie de la philosophie du temps, il affronte le problème de la distinction, essentielle, entre instant et présent. D'un côté en effet, se fonder sur la différence "à l'instant" de l'avant et de l'après, ce que fait Aristote c'est manquer la tension propre du temps de l'âme, du présent vécu, qu'interroge Augustin – mais de l'autre, situer le propre du temps en l'âme, dans le présent de la distension, revient à rendre impossible la compréhension d'une mesure du temps qui suppose une capacité à trouver, dans le monde, des instants simultanés(*). Or, il est singulier, pour celui qui a lu Ricœur, d'interroger la façon dont la difficulté est abordée dans *L'Être et le néant*. Sartre n'ignore pas en effet de confondre l'instant ponctuel avec "le présent vif" (***) serait passé à côté du problème du temps. »⁵⁶⁶

Ces considérations véhiculées à travers le problème du temps herméneutique, se trouvent au fond appliquées par Norberg-Schulz, précisément dans une lecture qu'il fait du parc Güell (1900-1914) par Antonio Gaudi. Pour les situer à l'intérieur de la recherche architecturale, il se sert d'abord de la question de l'Être à analyser répondant ainsi à l'enquête que la phénoménologie propose :

« En tant que lieu particulier comme dans ses modes d'être fondamentaux, le parc Güell, tel qu'il apparaît aujourd'hui, invite à une compréhension phénoménologique du monde, même si Gaudi l'a conçu dans une optique plus vaste, comme une partie d'un projet urbain global dans lequel nature et architecture seraient liés plus intimement. »⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Bourgault, Jean, « À la croisée d'une lecture : Sartre et Ricœur », dans *Déconstruction et Herméneutique*, dossier central, Le Cercle Herméneutique, Janvier 2004, numéro 2, p. 178. Bourgault est docteur en philosophie, il enseigne à Sotteville les Rouen.

⁵⁶⁶ *Idem*, p.177, (*) renvoie à Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome 1 p. 35; & tome 3, p. 34 et suiv.; (**) renvoie à *Temps et récit*, tome 3, note 1, p. 55.

⁵⁶⁷ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 78.

Subséquemment, Norberg-Schulz se reporte au fameux quadriparti, figure emblématique qui exprime chez Heidegger le Souci par rapport au temps – et qui implique de penser la naissance et la mort, et la distance d'un temps entre les deux, c'est-à-dire, la vie : « *Les deux fins et leur entre-deux, sont aussi longtemps que le Dasein existe de fait et sont ce qu'elles peuvent seulement être sur le fondement de l'être du Dasein comme souci* »⁵⁶⁸, pour en tirer une signification fondamentale : la légitimité de « l'originel » à laquelle doit s'offrir l'œuvre architecturale. Autour de cette légitimité, Norberg-Schulz fait croiser le Parc Güell et la Villa Lante :

« La phénoménologie du maniérisme (Villa Lante) est issue d'un intérêt nouveau pour les forces cachées dans le reflètement du quadriparti; et c'est le désir moderne de reconquête du "plus évident", de l'originel, qui détermine l'interprétation que Gaudi donne de la relation terre-ciel. »⁵⁶⁹

Le quadriparti traduit, Norberg-Schulz rappelle, le rassemblement des significations :

« Heidegger s'engage donc dans la définition du monde rassemblé par la chose comme la "quadrature" de la terre, du ciel, des mortels et des dieux, réciproquement liés dans un jeu de miroirs [...] rapportant le concept heideggérien de la chose au problème de l'habitat, nous pouvons dire que celui-ci consiste surtout en l'appropriation d'un monde de choses, non pas dans un sens matériel mais en tant que capacité d'interpréter les significations qu'elles rassemblent. »⁵⁷⁰

Norberg-Schulz utilise ainsi les raisons internes de la structure de la quadrature comme code de références pour organiser une analyse : Le parc Güell, comme la Villa Lante sont des œuvres dépositaires d'une signification fondamentale du temps; ils sont ouverture à l'universel :

« Nos deux exemples se réfèrent à des époques différentes. Pourtant, en dépit des différences de lieu et de temps, la Villa Lante et le Parc Güell interprètent les moments d'usage à la lumière des mêmes aspects. Ainsi, l'universel se manifeste à travers le temps. »⁵⁷¹

Ce que le Parc Güell offre, comme la Villa Lante, c'est une relation au paysage, qui est une sorte de déformation du sens d'une œuvre à partir de son insertion ou de son ancrage dans son contexte, momentané ou conjoncturel. On ne peut y repérer une pure

⁵⁶⁸ Dasein veut dire être. Tiré de Birault, H., 1978, op. cit., p. 538, renvoie à Heidegger, Sein und Zeit, § 72, p. 495.

⁵⁶⁹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p.83.

⁵⁷⁰ Norberg-Schulz, Ch., Habiter, 1984 :17.

⁵⁷¹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 82.

information sur le présent, mais plutôt une intégration de ce qui a toujours eu lieu.

Norberg Schulz poursuit dans son analyse du Parc Güell :

« Par conséquent, l'histoire est un tissu polyphonique complexe dans lequel des courants et des époques sont reconnaissables et où, sous des formes différentes perdure "le même". Cette continuité indique que le lieu garde son identité, son *genius loci* à travers tous les changements, et que le temps et le lieu sont mutuellement dépendants. »⁵⁷²

Ces précisions données par Norberg-Schulz sur le sens du temps et sur sa manifestation dans une œuvre peuvent, notamment, être situées à l'intérieur de la réflexion de Fehn, avec qui Norberg-Schulz a une grande affinité. Pour Fehn, la conséquence la plus apparente du développement de la culture, aspect dont s'est préoccupé le mouvement moderne, c'est l'oubli du temps. Le temps était, selon lui, séparé même de la nature avec comme conséquence : « *Nature was reduced to visual beauty ; to an aesthetic which could be seen from a window* »⁵⁷³, la nature ou le problème de la nature devient ainsi une partie intégrale de la culture : « *The house became a foreign element set on the land without practical purpose [...] At the same time nature became part of culture and separate from the agrarian way of life* ». ⁵⁷⁴

Fehn part, en fait, des mêmes prémisses sur lesquelles se base l'herméneutique pour traiter de la question du temps. Frampton identifie ainsi la centralité de la question du temps chez Fehn avec la critique même du monde de la culture chez Heidegger, inhérente au retour à la terre, qu'il préconise, et comme lui Fehn.⁵⁷⁵ Selon Fehn, il faudrait arracher à l'architecture un langage centré sur l'actualité afin qu'elle puisse fonder en pratique une conception architecturale liée au temps. Mais cela est, selon lui, impossible sans considérer le temps comme possibilité d'orienter vers une attitude *historique* dans la détermination de l'essence du langage du bâtiment. Frampton écrit : « *Fehn display an equally sensitive historical attitude toward the substance of building, and for him the*

⁵⁷² *Idem*, p. 82.

⁵⁷³ Frampton, K. dans sa préface à *Sverre Fehn, The Thought of construction* par Per Olaf, op. cit, p. 14.,

⁵⁷⁴ *Idem*, p. 14.

⁵⁷⁵ *Idem*, p. 14.

poetics of construction stem from a profound feeling for the ontological nature of different materials and elements ». ⁵⁷⁶

La mise au point des tâches spécifiques à l'exercice de la construction architecturale à partir d'un retour à la considération de la problématique du temps, permet, par ailleurs, chez Fehn de faire la critique du plan ouvert. Frampton écrit sur la maison Norrköping :

« The sense of place in Fehn's domestic derives [...] from certain micro-domains, which evoke and support specific moments in the life of the user, as the sense of place unfolds during the course of a day or responds to the sequence of the seasons and the universal trajectory of birth, infancy, maturation, degeneration, and death. » ⁵⁷⁷

Pour revenir à Norberg-Schulz, le problème qui se présente avec acuité chez lui est l'exercice d'une influence sur les orientations mêmes de la recherche historique. Pas moins que Tafuri, qui a lié la crise du langage moderne à la crise de la recherche historique ⁵⁷⁸, Norberg-Schulz permet de faire comprendre, quoique plus subtilement, une recherche historique en pleine crise. Il s'agit donc d'une sorte d'anamorphose que la soumission de la recherche historique à l'emprise de la question du temps herméneutique permet justement de réaliser.

Selon Norberg-Schulz, Giedion a entamé un pas qui s'est révélé important pour changer la mentalité de la recherche architecturale, en récupérant une dimension importante de l'histoire, qui est *temps*. La critique de l'histoire à la lumière du temps converge vers des accentuations de la continuité des symboles ou des significations architecturales. Même la notion de « mémoire », dans sa capacité critique de la permanence est absorbée par le concept de temps. Il écrit :

« Giedion extended the idea of the original to the so-called "constituent events", which continually reappear in the history of European architecture, forming a sort of "fundamental language". [...] His idea of the past may be also be defined by the term of "constancy and change" [...] "Constancy and change" implies that something survives, in spite the modifications, and as early as the Forties and Fifties, Giedion was defining his permanence in terms of "monumentality and regionalism", while noting that the modern movement, in its earliest phase, had

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 14.

⁵⁷⁷ Frampton, K. dans sa préface, de Fjeld, op. cit. p.13.

⁵⁷⁸ Tafuri, M., 1976 (1968), op. cit.

neglected both aspects. [...]By monumentality he did not mean anything grand or pompous, but rather the memory and the symbols that serve to root humanity to time. »⁵⁷⁹

À regarder de près leurs travaux respectifs, la question du temps semble fleurir en deux situations divergentes chez Norberg-Schulz et chez Giedion. C'est peut-être la stagnation inquiétante de la question du temps chez Giedion qui rend évidente chez Norberg-Schulz la nécessité de renouveler cette question.

Giedion, isole la relation entre la manifestation du temps, précisément l'espace-temps, et le sens d'une œuvre, dans les limites abstraites consacrées à la nécessité de rendre l'actualité présente. Mettant en exergue « *The notion of time* » pour traiter de « la recherche sur le mouvement dans le futurisme », Giedion ne sépare par le temps du mouvement, mais lequel? C'est le mouvement qu'il arrache du domaine du quotidien d'une Italie en période de mutation « *Life was there cry – explosive life, movement, action, heroism – in every phase of human life, in politics, in war, in art* »,⁵⁸⁰ où ce que lui est reproché, et récupéré dans le domaine de l'expression artistique est justement : « *The futurists were a reaction against this quietness ; they fit ashamed that Italy had become simply a refuge for those seeking to escape from the demands and realities of the present.* »⁵⁸¹

Giedion, mentionne avec véhémence la devise capitale du futurisme : « *the beauty of speed* », et sans paradoxe il y trouve la généalogie de la perception artistique de la Renaissance :

« During the Renaissance the common artistic perceptions. Perspective, was expressed by one group of artists primarily through lines, and by other primarily through colors. So in our own day the common background of space-time has been explored by the cubist through spatial representation and by the futurists through research into movement. »⁵⁸²

La valeur du temps chez Giedion, tirée toujours du présent, donne au « moment » un sens, un sens qui renvoie à une forme d'action, en dehors de la pensée architecturale

⁵⁷⁹ Norberg-Schulz, Ch., A:PLP, 2000, p.8.

⁵⁸⁰ Giedion, S., *op. cit.* p. 444.

⁵⁸¹ *Idem*, p. 444.

⁵⁸² *Idem*, p. 444.

comme telle, bien qu'il soit l'art qu'il l'affirme par le biais du mouvement. Comme le confirme Tafuri, le temps chez Giedion est une forme d'identification poussée du présent et de la relation de l'architecture à son temps : « *Giedion, en voulant garder constamment l'œil fixé sur le présent, a établi un préjugé qui coûte cher à la critique, justement parce qu'il volontairement ignoré certains aspects qui auraient pu expliquer bien plus clairement le présent.* »⁵⁸³ Tafuri a aussi raisonné dans le même sens sur la vogue de Giedion :

« Les architectes modernes et les historiens sensibles à l'art contemporain, ont accepté de bon gré l'interprétation du processus historique que fait Giedion : et l'on comprend pourquoi. [...] il brisait par la polémique, une tradition historiographique académique dont il démontrait la pauvreté, la mesquinerie des arguments et des instruments. »⁵⁸⁴

Mettant en exergue la confirmation : « *Architecture as an index to a period* », Giedion écrit quant à lui :

« Architecture [...] Everything in it [Architecture], from its fondness for certain shapes to the approaches to specific building problems which it finds most natural, reflects the conditions of the age from which it springs. It is the product of all sorts of factors – social, economic, scientific, technical, ethnological. »⁵⁸⁵

Il faut, d'après nous, distinguer dans les enseignements qu'on peut tirer du travail de Norberg-Schulz, plus une réaction, quoique très tacite, au travail de Giedion, qu'une continuité. Il s'agit plus précisément d'un révisionnisme du sens de ce qui est véritablement historique chez Giedion, à la limite de la contestation totale du sens du temps dans son œuvre.

ii. L'Être comme mouvement

Contre Giedion qui voulait combler le fossé entre action architecturale et engagement social, Norberg-Schulz précipite l'impatient besoin d'une architecture, qui s'affirme à partir de son rapprochement de l'Être, qui lui exige d'exprimer le mouvement. Aussi contre la dimension spécifique de la critique de Giedion du mouvement qui a une

⁵⁸³ *Idem*, p. 206-207.

⁵⁸⁴ Tafuri, M. *op. cit.*, p. 206-207.

⁵⁸⁵ Giedion, S., *Space, Time and Architecture*, cinquième édition, 1967 (1941), p. 19.

valeur futuriste, Norberg-Schulz relance sa réflexion sur l'expression du mouvement à partir de la question de l'Être. Ainsi dans analyse de la sculpture de Boccioni, intitulée « *Développement d'une bouteille dans l'espace* » (1912), il s'y réfère comme à une grande entité en soi, comme une forme d'existence qui questionne de fond en comble « l'habiter » de l'homme. La bouteille entre à travers son mouvement dans un champ qui aide dans la compréhension de toute chose, qui est *être* ou en tant qu'*être* en mouvement:

« Le dynamisme toujours visible est conservé par la forme de la bouteille. Ce qui est mouvant et passager est fixé, entrant ainsi dans le monde permanent des choses [...]. Ce que nous révèle Boccioni par sa sculpture est que les choses données, pour devenir un monde habité, doivent être interprétées par l'homme. L'œuvre d'art rend possible la compréhension pour autant qu'elle dévoile la réalité des choses. »⁵⁸⁶

Norberg-Schulz fait ici un remarquable exercice de pensée dite phénoménologique, c'est-à-dire une pensée qui pense le mouvement, lorsqu'elle pense l'être ; pour Heidegger être veut dire aussi « mouvement », mais comme étant lui-même principe premier du temps.⁵⁸⁷

iii. Rapport du mouvement à l'image, à l'être et au pluralisme architectural

Chez Norberg-Schulz, une architecture de mouvement doit être d'emblée déterminée par la question qui constitue l'enjeu. Elle doit être spécifiquement orientée de façon à paraître en relation avec l'image. Le mouvement, révélé à travers le design du bâtiment, invite à l'imagination chez celui qui la perçoit, et en retour, l'imagination de l'architecte le pousse à s'engager dans la volonté de créer le mouvement. C'est une réciprocité, partant d'un même principe que Norberg-Schulz essaie d'endiguer : « *Voulons-nous un monde mobile, sans architecture ou un lieu imaginable et articulé par l'architecture ?* »⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Norberg-Schulz, Ch. HAF, 1985, p. 17-18.

⁵⁸⁷ Heidegger, M., Être et temps, op. cit. p. 118; 2001, p.65 ; 1992 (1923), p.15.

⁵⁸⁸ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 2000, p. 27.

Norberg-Schulz requiert une compréhension de la forme architecturale à partir de sa capacité de refléter un *dynamis*. La bouteille de Boccioni fixe le mouvement et hérite de ce fait d'une valeur qui se résume à la permanence et à l'universalité. Le mouvement est donc pour Norberg-Schulz un instrument pour la description d'une unité ou d'une harmonie universelle : « *La recherche topologique a commencé par s'intéresser aux « choses mêmes » [...] mais avec Heidegger la chose devient dynamis : elle porte l'être et, de ce fait, est toujours ouverte à l'avènement.* »⁵⁸⁹ Quand l'architecture exprime le mouvement, faisant de lui une valeur absolue, l'unité identitaire ou culturelle devient une valeur relative : « *une structure commune fondamentale qui va au fond par-delà du contexte et des diversités culturelles* »⁵⁹⁰ se reflète dans un *dynamis* qui détermine des possibilités de mouvement.⁵⁹¹

Certes, selon Norberg-Schulz, le recours à l'option phénoménologique dans sa perception du mouvement ne suffit pas, il faut un parcours réel, historique, qui prête plus concrètement au dialogue avec Heidegger et qui puisse fonder la légitimité de faire du mouvement un paradigme. Le retour à la période baroque et au lien qu'elle réalise entre l'outil didactique de son architecture, voire même de ses systèmes philosophiques basés sur la spéculation sur le mouvement : « *Dans cet univers illimité, le mouvement et la force acquièrent une importance primordiale. Des idées du même genre se retrouveront dans la philosophie de Leibniz* »⁵⁹², et les valeurs universelles qu'elle adresse à l'homme, en tant qu'homme.

L'appel que Norberg-Schulz lance pour exprimer le mouvement est légitimé et organisé sur la base du caractère pluraliste de la société d'aujourd'hui. Le mouvement, en tant que paramètre pour déterminer la signification de la forme baroque, doit être, selon lui, considéré comme l'aboutissement de la perte de l'unité identitaire de la société.⁵⁹³ C'est là le sujet qui doit être, selon lui, au centre des préoccupations de l'architecture aussi bien qu'au centre des préoccupations environnementales. Il écrit :

⁵⁸⁹ *Idem*, p. 176.

⁵⁹⁰ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p.117.

⁵⁹¹ *Idem*, pp. 63, 198.

⁵⁹² Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 10.

⁵⁹³ Norberg-Schulz, ABC, 1979, p. 9 et suiv.

« Évidemment nombreux sont ceux qui maintiennent encore une attitude absolutiste, mais, spirituellement, l'absolutisme est mort depuis deux siècles déjà. Le mouvement a été la seule force architecturale vivante depuis la fin de l'âge baroque et, dès le départ, elle a manifesté une tendance au pluralisme. Cela est implicite dans le rejet par Voltaire des principes a priori et explicite dans la description de l'Exposition de Paris en 1867 : Tous les peuples sont représentés : des ennemis vivent en paix côte à côte. [...] cela veut dire simplement qu'il [l'homme] doit reconnaître le fait que la vie peut être vécue sous divers modes. Mais pour devenir significatifs et pour permettre une interaction sociale signifiante, ces divers modes de vie devraient être basés sur l'éducation. Par "éducation" nous entendons, en cette matière, le développement de la sensibilité humaine pour les caractères d'environnement. »⁵⁹⁴

Selon Norberg-Schulz, le mouvement, comme forme d'expression, est aussi un objet de recherche qui structure l'ouverture au « pluralisme » des pratiques architecturales, il est une réponse au besoin d'affirmer l'individualité de l'œuvre, voire même des lieux : *«L'objectif fondamental de l'approche pluraliste est celui d'obtenir une caractérisation individuelle des bâtiments et des lieux.»*⁵⁹⁵ La pensée architecturale, une fois orientée vers la nécessité d'exprimer le mouvement, permet, selon lui, l'éclosion d'une activité expérimentale pouvant créer l'impasse sur les préoccupations du mouvement moderne concernant l'internationalisation de l'architecture : *« Le mot "pluralisme" indique que l'homme n'a plus confiance dans les solutions globales et donc dans un "style international". »*⁵⁹⁶ Norberg-Schulz écrit à propos du travail de l'architecte Eero Saarinen :

« Eero Saarinen (1910-61) chercha à atteindre une caractérisation dramatique des tâches de constructions individuelles. Chacun de ses bâtiments est entièrement différent des autres et ne semble pas provenir du dessin du même architecte. L'approche est intéressante, mais, malheureusement, les constructions ont un caractère un peu superficiel et rhétorique, à l'exception de son TWA terminal à Kennedy Airport (1956-62), où il donna une expression dynamique du vol qui est convaincante. »⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Norberg-Schulz, Ch., SAO, 1977, p. 425.

⁵⁹⁵ *Idem*, p. 391.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 425.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 407.

III. *Le contexte phénoménologique de la valorisation du mouvement*

i. *Le problème de l'errance ou le concept de l'homo viator*

Tenter de voir en quoi consiste la réponse de Norberg-Schulz au discours moderne sur la ville et aux difficultés que soulève à l'heure actuelle le bilan des pratiques qui ont déjà profondément imprégné le paysage urbain, implique donc la nécessité de se tourner du côté de sa problématique du mouvement. Pour donner corps à cette problématique, comme catalyseur d'une valeur de vie, Norberg-Schulz donne place, présence, à l'homme et véhicule ainsi l'idée de ce qui a toujours été pour lui une manière « d'habiter » et d'affirmer son existence : l'errance : « *Où que ce soit l'errance demeure l'essence de l'habiter, en tant qu'étant entre terre et ciel, entre naissance et mort, entre joie et douleur, entre œuvre et parole. Si par ce multiple entre nous désignons le monde, celui-ci devient la maison habitée par les mortels.* »⁵⁹⁸

Considérant ce qu'il a appelé le concept de l'*homo viator* (l'homme errant), Norberg-Schulz entend clarifier que quand on s'intéresse à la demande d'un cadre de vie dynamique que formule ou soulève ce concept, on résout véritablement les problèmes de l'architecture; ainsi, toute la détermination de sa tâche entre en jeu. Il écrit :

« La "clarification" vise à établir le lien entre architecture et quotidien. Non pas sous la forme de simples rencontres de caractère fonctionnel, mais comme cadre global à l'intérieur duquel se situent la vie et ses complexités divergentes [...] le premier pas consiste en un retour aux structures fondamentales du monde de la vie qui concernent aujourd'hui une foule de relations de nature différentes – sociales, écologiques, économiques – sans liens directs avec notre problématique. Je dis "direct", car cette épithète est significative bien qu'impropre dans le cadre d'une compréhension phénoménologique. Mon analyse s'appuie avant tout sur la *Räumlichkeit* de Heidegger (*), ou sur le terme "présence" [...]. On peut ajouter que l'homme est toujours «en chemin», et que ce chemin conduit à une destination où une présence attend [...]. L'intuition traditionnelle qui voit l'être humain un *homo viator* est un concept fondamental et, pour ce monde dynamique qui est le nôtre, il s'agit d'explorer les implications de cette caractéristique. »⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Norberg-Schulz, Ch., HAF, op. cit., p. 19.

⁵⁹⁹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 35-36,

Il est en fait légitime de penser qu'il s'agit pour Norberg-Schulz de complexifier le problème de l'aménagement urbain et de faire apparaître, à partir de ce matériau existentiel, c'est-à-dire l'errance, la capacité de l'architecture de faire acte de participation à la vie de tous les jours. Ce concept central de l'homme en chemin, au sein de la tradition phénoménologique que Heidegger confirme : «*L'homme occidental est en chemin-vers, et conformément à son sens; il se dirige vers "ce-quoi"*» qu'il n'a-pas-encore atteint»⁶⁰⁰, dénote chez Norberg-Schulz un angle de visée précise : Faire table rase des idées et des politiques d'organisation territoriale qui ont amené avec le mouvement moderne à simplifier la question urbaine, et du même coup à simplifier la tâche architecturale, en corroborant une compréhension de la notion d'espace à l'aide d'axiomes tel que, utilité, besoin et nécessité. Afin de former une véritable vue sur l'idée de « vie », Norberg-Schulz écrit :

« Pour l'heure, je voudrais souligner que l'expression "avoir lieu", signifie avant tout trouver route qui parcourt le monde de la vie et en dévoile certaines qualités. Être en chemin devient donc une structure fondamentale de l'existence. Le cheminement comme la destination implique que l'on "fasse usage" du lieu. L'expression semblera peut-être triviale; pourtant, elle va bien au-delà des notions d' "utilisation", de "besoin", et de "nécessité" (*). »⁶⁰¹

L'intérêt chez Norberg-Schulz à inciter l'architecte à exprimer le mouvement comprend notamment un volet critique de l'accroissement de la mobilité que les structures de la métropole ont provoqué au détriment d'une véritable relation avec l'espace bâti. Il est à l'évidence nécessaire de discerner, comme le commande l'ampleur de sa théorie sur le lieu, les accentuations de la crise de la signification architecturale qui renouvellent l'interrogation sur les causes de la détérioration du sentiment d'appartenance dans la ville moderne. Norberg-Schulz rend raison de l'insistance sur le nouveau « sens » de l'espace dans son interaction avec le temps, voulant montrer que l'habitus humain durant la modernité demeure aux prises des formes de mobilités virtuelles, rendues possibles grâce aux moyens de communication moderne, au détriment d'une relation authentique avec l'espace bâti. Avec Hans Meyer, il décrit ainsi la situation :

⁶⁰⁰ Heidegger, M. *Interprétation phénoménologique d'Aristote*, préface de H.-G. Gadamer, 1992 (1923), p. 44.

⁶⁰¹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 36; (*) renvoie à Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF, « Quadrige », Paris, 1992, p. 177.

« But mobility is only one of the aspects of the new sense of space and time. Meyer also points to the “simultaneity of events” brought about by advertisements and displays (today we would say “the media”), and the interaction caused by “radio, macronigram and proto-telegraphy,” which “liberate us from our national seclusion and make us part of a world community.” Finally, “our homes are mobile than ever. Large blocks of flats, sleeping cars, house yachts and transatlantic liners undermine the local concept of “homeland”. “We became cosmopolitan,” Meyer wrote in 1926, [...] The open global world is there, and it has come to stay. “The new era is a fact: it exists, irrespective of your “yes” or “no”, Mies van der Rohe said in 1930. »⁶⁰²

Le besoin pour l’homme d’être en chemin joue constamment, chez Norberg-Schulz, sur le paradoxe entre l’expression de l’existence et le sacré « *The sacred path implies that “to be on the way”* ».⁶⁰³ La suspension de cette possibilité pour l’homme d’être en chemin, de vivre le rituel du sacré, a lieu, selon lui, lorsque de nos jours la relance des préoccupations par rapport à la structure de l’environnement se trouve basée sur l’objectif de faciliter la communication. C’est surtout au nom de la primauté de l’interaction sociale qu’on sacrifie en fin, selon lui, le lieu. Il poursuit :

« To conclude we may say a few words about some actual problems connected with man’s existential space. Whereas the human environment so far has had a structure corresponding to the existential space described above, present-day development seems to favour a *new mobility*. Technical mean of communication have freed us from direct human contact, and an increasing number of people have become physically. Many seem to believe that this development offers possibilities for a richer social interaction. Thus the American city-planning theorist Melvin Webber says : “It is interaction, not place, that it is the essence of the city and city life ”.»⁶⁰⁴

ii. Formes de spatialité existentielle

Norberg-Schulz jette, par conséquent, une lumière nouvelle sur la notion de réseau urbain, se rapportant à la lecture qu’il fait de l’espace baroque. Vécu à partir d’un besoin de mouvement, l’espace baroque a été, selon lui, soumis à la volonté de stabiliser une expérience organisée de l’espace : la création des foyers ou des centres urbains. De

⁶⁰² Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 10.

⁶⁰³ Norberg-Schulz, Ch., ESA, 1971, p. 35.

⁶⁰⁴ *Idem*, p. 35; Norberg-Schulz renvoie à Webber, M. « *Urban Place and Nonplace Urban Realism* », *Exploration into Urban Structure*, 1964.

ce matériel important pour l'aménagement que partageaient les deux urbanismes baroques les plus parlants qu'il questionne, c'est-à-dire l'urbanisme romain⁶⁰⁵ et l'urbanisme français⁶⁰⁶, il y a là une leçon d'urbanisme à tirer : l'espace de la ville s'humanise lorsqu'on aurait appris à l'appréhender comme le lieu de la mise en scène des intérieurs urbains. Norberg-Schulz résume l'interaction entre les exigences de la vie de tous les jours et le système spatial durant la période baroque : « *Pour décrire l'attitude humaine fondamentale et la forme de vie de l'âge baroque, nous nous sommes servis de termes comme "système" "centralisation", "extension" et "mouvement".* »⁶⁰⁷

Ces foyers urbains qui fonctionnaient comme places disposaient des centres, accentués à partir de l'érection des objets urbains, voire des monuments d'échelle relativement modestes, fontaines, obélisques, etc., et qui constituaient l'agent majeur qui détermine le *mouvement* ou la mobilité humaine. Il écrit discutant du plan de la ville de Rome développé sous le Pape Sixte Quint :

« Nous avons déjà rendu compte des intentions générales qui furent à la base du plan élaboré par le Pape Sixte Quint. Le réseau urbain qui en est résulté n'est pas organisé autour d'un foyer principal, mais relie une multitude de **foyers**, édifices aussi bien que places. [...] D'une importance particulière au sein du système est la trifurcation de la porta del Popolo à l'intérieur de la cité, ainsi que la disposition étoilée entourant Sainte-Marie-Majeure. Les voies principales furent marquées par des obélisques destinés non seulement à introduire un accent vertical, mais aussi à servir "d'axes" au changement de direction des rues. [...] Giedion souligne avec raison le rôle joué par ces obélisques et ces colonnes dans le développement de certaines places au cours des siècles qui ont suivi (*). Les adductions d'eau ayant été insuffisantes depuis la chute de l'Empire, Sixte Quint fit construire un nouvel aqueduc pour alimenter vingt-sept fontaines publiques (1589). C'est ainsi que commença la construction des fontaines qui ont si fortement contribué à donner son caractère à la Rome baroque. La plupart des projets de Sixte Quint furent menés à bien par Demenico Fontana. [...] Néanmoins, le plan de Sixte Quint et de Fontana ne représentent pas une innovation fondamentale. Il découle de l'intérêt général pour le mouvement, typique de l'architecture maniériste. »⁶⁰⁸

Certaines affirmations liées à la valeur « symbolique » du temps que Norberg-Schulz organise phénoménologiquement : « *le parcours est une dimension de base qui concrétise*

⁶⁰⁵ *Idem*, p. 15 et suiv.

⁶⁰⁶ *Idem*, p. 64 et suiv.

⁶⁰⁷ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 12.

⁶⁰⁸ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 27; (*) réfère à S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, cinquième édition, Cambridge, Mass., 1967, p. 99.

la dimension du temps »⁶⁰⁹, et aussi à sa valeur « pratique » pour l'homme errant : «*Le centre est ce point où l'individu assume la position d'être doué de psychisme au sein de l'espace, le point où il "fait halte" et vit dans l'espace*»⁶¹⁰, traduisent la pression qu'il exerce pour traduire le mouvement en éléments de design urbain et présentent l'atmosphère qui domine la production de la fameuse structure de l'espace existentiel que l'on retrouve reproduit dans la plupart de ses ouvrages.

Il est certainement aisé de faire parler ce schéma en passant premièrement par la question du *temps* qu'il hérite à Heidegger et qu'il souhaitait, comme lui, qu'elle puisse s'introduire dans les différents niveaux de réflexion sur la signification architecturale de l'espace architectural. Norberg-Schulz écrit : « *L'homme a réussi à "construire" le temps en traduisant les structures fondamentales du temps en propriétés spatiales.* »⁶¹¹

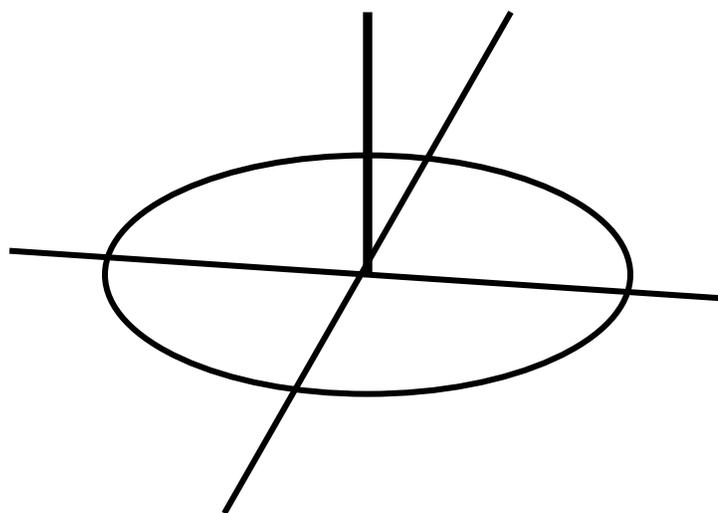


Figure 9 : Structures de l'espace existentiel.
Source : Norberg-Schulz, Ch., 1985.

⁶⁰⁹ *Idem*, p. 56.

⁶¹⁰ Norberg-Schulz, Ch., HAF, 1985, p. 23.

⁶¹¹ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 56.

Le schéma de la structure existentielle de l'espace n'est en réalité qu'une illustration des foyers ou des intérieurs urbains ou ce qui est communément appelé une *place* que crée le Baroque. Nous pouvons lire Norberg-Schulz dans ce passage et se référer en même temps au schéma ci-dessus :

« The Baroque plan organizes extensions in relation to foci, among which one is usually dominant. As the foci represent a termination of the horizontal movement, they should be defined by means of a *vertical* axis. Sixtus V and Domenico Fontana were conscious of this basic spatial problem, and used Egyptian obelisk found among the Roman ruins to mark the nodes of their system. »⁶¹²

D'après Norberg-Schulz, l'homme moderne est aussi en quête de retrait et éprouve un besoin de « *retourner chez soi* », comme réaction à l'expérience libre et très ouverte de la ville moderne qui « *amenait les gens à abandonner leurs localités physiquement et psychologiquement pour participer à la conquête de l'espace ouvert.* »⁶¹³ La relation entre intérieur et extérieur qu'il aborde et introduit en tant que force capable de réception critique, autant séparés qu'unifiés, elle a la capacité de permettre de représenter :

« Heidegger en parle ainsi : le son de la cloche du soir les porte comme mortels face au divin » (*). L'intérieur est présenté dans les deux vers suivants : il est décrit comme une maison qui offre refuge et sécurité à l'homme, sans doute parce qu'elle est close et "bien pourvue". De plus, elle possède même une fenêtre, une ouverture, qui fait ressentir l'intérieur comme un moment complémentaire de l'extérieur. »⁶¹⁴

Norberg-Schulz s'apprête ici à affronter la fracture entre le geste architectural et le geste urbain: « *Today the urban milieu, the symbolic or expressive form, and the local character have become major issues, but hardly anybody remembers that they were already part of the aims of the modern movement.* »⁶¹⁵ Voulant bien assumer cette tâche, il considère que l'architecture a un bout de chemin à accomplir. Espérant qu'elle se prépare à ce qui seul peut conduire à humaniser le cadre de vie : rendre au mur sa monumentalité, il est primordial, selon lui, qu'elle puisse se proposer à travers cette solution de résoudre un problème urbain, dans les limites mêmes de son acceptation du rôle traditionnel du mur en tant qu'élément porteur : « *En architecture, le mur installe la terre dans son rôle de porteuse, rôle que Heidegger définit dans l'Origine de l'œuvre*

⁶¹² Norberg-Schulz, Ch., BA, 1979 (1971), p. 12.

⁶¹³ Norberg-Schulz, Ch., SAO, 1977, p. 391.

⁶¹⁴ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 8.

⁶¹⁵ Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1988 (1986), p. 186.

d'art()*. »⁶¹⁶ En se plaçant dans une perspective phénoménologique qui donnerait la priorité à la compréhension des attentes de l'homme en tant qu'Être « *L'homme demeure en retrait en tant qu'arrivant* »⁶¹⁷, il traduit, avec Heidegger, ce principe en en faisant une assise pour la compréhension du lieu : « *The experience of arrival has dwindled, as has with it the identity of the place* »⁶¹⁸, ouvrant ainsi la voie à ce qu'il appelle une phénoménologie de l'arrivée. Pour lui, le geste du Bâtir, qui porte le plus un message sur la situation de l'être-au-monde, est celui qui rend présent le mur. Le mur constitue de ce fait l'entité constitutive de l'identité du lieu; la phénoménologie de l'arrivée apprend sur le besoin existentiel de rencontrer dans le mur l'accueil de la terre et du ciel. Il écrit :

« L'articulation détermine comment un édifice repose, s'élève et reçoit la lumière. Le terme repose "indique" le rapport de l'édifice avec la terre, alors que "s'élève" se situe dans le rapport avec le ciel. Le fait de reposer est concrétisé par le traitement de la *base* et du mur. Une base massive et concave avec des horizontales accentuées "ancree" l'édifice au terrain, alors que l'accentuation des verticales a un rapport actif avec le ciel et avec l'aspiration vers la lumière [...] Le ciel et la terre se rencontrent ainsi dans le mur, et la manière d'être de l'homme est concrétisée par la solution apportée dans cette rencontre. »⁶¹⁹

Dans sa réflexion, Norberg-Schulz entraîne aussitôt la nécessité d'une recherche sur la capacité du mur de s'introduire comme figure, notamment à travers la façade. Il écrit :

« Architecture occurs in the wall, and if such an occurrence assembles a world, the wall becomes "figure" indeed, one might state that the desire of the wall is to be a figure, both in the enclosure of an urban space and in belonging to an interior when it is presented in a façade. »⁶²⁰

Dans son rapport à la phénoménologie de l'espace, l'origine de l'intérêt au langage de la façade prend son élan de cette situation existentielle de l'homme *toujours en chemin* que toutes les mises en scène des formes architecturales doivent à la fois en informer et soutenir. Cet intérêt élucide une réaction à la façade moderne tronquée pour synthétiser l'ouverture et la transparence.⁶²¹ Voulant garder l'œil sur le Baroque pour en faire un prototype, Norberg-Schulz écrit :

⁶¹⁶ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 148; (*) renvoie à M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui mènent nulle part*, op. cit., p. 44.

⁶¹⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000, p. 164.

⁶¹⁸ *Idem*, p. 36.

⁶¹⁹ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, pp. 66, 67.

⁶²⁰ Norberg-Schulz, Ch., 2000, p. 194.

⁶²¹ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 42.

« The spatial character of a building [dans le baroque] is expressed by the relationship between inside and outside, and the definition of this relationship is not merely derived from the spatial properties of the two realms, but from the articulation of their point of contact, that is the wall »⁶²²,

Prenant part de l'argument d'Argan : « *Argan says : The great innovation was the idea that space does not surround architecture but is created by It* »⁶²³, Norberg-Schulz invite à revenir à une lecture du phénomène baroque pour ainsi dire inciter l'architecte à le comprendre et à le sensibiliser aux solutions qui le caractérisent dans le traitement de la façade permettant l'interaction entre le bâtiment et l'espace urbain : « *The Baroque façade is thus just as much a function of urban space in front as of the building to which it belongs* ». »⁶²⁴

IV. Lecture phénoménologique de l'ouverture de la façade

i. Le mouvement par inflexion

Une des contributions majeures du Baroque qui devrait renverser le langage classique est, selon Norberg-Schulz celle qui a permis une intervention en profondeur au niveau de l'articulation de la façade, clairement présente à travers le mouvement par inflexion dit aussi mouvement ondulant. Œuvre par Borromini, Santa Maria dei Sette Dolori (1638) s'ouvre à une interprétation du travail innovateur de Borromini : « *Les "murs ondulants" de Borromini font se dilater et se contracter l'espace, suscitant des relations changeantes du type extérieur-intérieur* ». »⁶²⁵

⁶²² *Idem*, p. 16.

⁶²³ *Idem*, p. 14.

⁶²⁴ Norberg-Schulz, Ch., BA, 1979 (1971), p. 12.

⁶²⁵ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 189

191. *Roma, Santa Maria dei Sette Dolori, abside di Fontana.*



Figure 10 : Borromini, S. Maria dei Sette Dolori.
Source : Norberg-Schulz, Ch., BA, 1986.

192. *Roma, Sant'Andrea delle Fratte, détail de la tour-lanterne.*



Figure 11 : Borromini, Sant'Andrea delle Fratte, détail de la tour lanterne.
Source : Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979.

Voulant faire reconnaître la force interne du mouvement ondoyant comme une évidence esthétique : « *Un mouvement ondoyant, dit-il, pénètre toute chose* »⁶²⁶, Norberg-Schulz donnerait la préférence à ce mouvement, considéré en lui-même comme une chose relativement complète, car une propriété des formes naturelles : « *In fact, Guarini considered the pulsating, undulating movement a basic property of nature, saying: “The spontaneous action of dilation and contraction is present throughout the whole living being”(*)* ».⁶²⁷ Dans son analyse de l'église San Carlino (1634) par Borromini, maître de Guarini, il écrit :

« Cette variabilité des formes borrominiennes est tout aussi manifeste quand on considère la façade de San Carlino, ajoutée en 1665-1667. Son mouvement ondulant peut-être interprété comme résultant de la rencontre de “forces” internes et externes : la force d'expansion de l'espace intérieur et le mouvement directionnel de la rue qui longe l'édifice. »⁶²⁸

Si son objectif est de contredire les formes sur lesquelles l'esthétique du mouvement s'est alignée, c'est chez Portoghesi que Norberg-Schulz cherche l'antithèse de la façade moderne, induite du phénomène baroque : c'est-à-dire le mouvement par inflexion:

« By introducing inflection, however, he made a more sensitive accommodation of exterior and interior forces possible; an aim which is exemplified by the spatial field of Casa Andreis and the dialectic window of casa Papanice. [...] Portoghesi did not however go straight to these sources. His original point of departure was a thorough study of the language of Borromini. In the work of Borromini a new spatial freedom is achieved by means of flexible surfaces, and a previously unknown complexity of content becomes possible due to transformation and metamorphosis. Because of this qualities Borromini prepared for Art Nouveau and modernism, as well as currently seen by Giedion. »⁶²⁹

Chez Portoghesi, la ligne structure la manifestation du « mur infléchi ». Ainsi, par exemple, dans Casa Andreis (1964-19670), des lignes verticales coupant ou sectionnant le mur infléchi viennent décrire un système externe d'interaction entre « centres » pour le

⁶²⁶ Norberg-Schulz, Ch.,AL, 1997, p. 178.

⁶²⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 24-25 (*) renvoie à Guarini, *Placita Philosophica*, 1665.

⁶²⁸ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 189.

⁶²⁹ Norberg-Schulz, Ch., 1988, p. 214.

refléter dans l'espace interne.⁶³⁰ Dans Casa Baldi, l'inflexion du mur est aussi l'élément qui donne à l'œuvre un accent propre à la vision de son auteur :

« To arrive to a more concrete understanding of Portoghesi's vision, it is necessary to recall some of its major manifestations. In casa Baldi (1959-61) we encounter a constituent element which Portoghesi himself called the "inflected wall" ». ⁶³¹

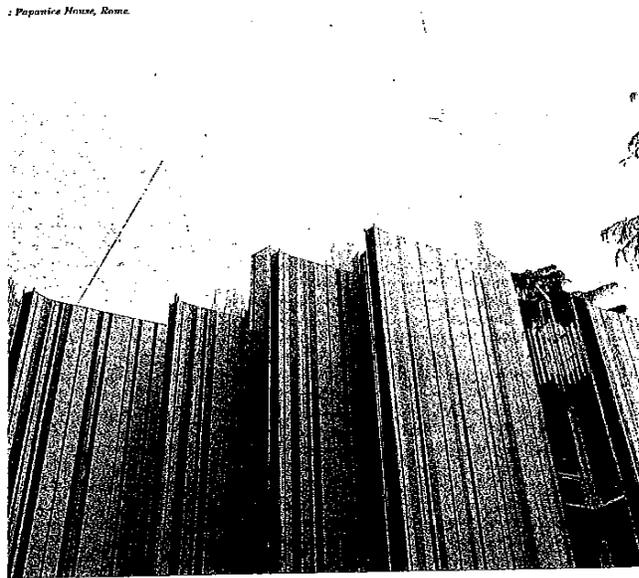


Figure 12 : Portoghesi : Maison Pananice, Rome.
Source : Norberg-Schulz, Ch.: AMP, 1986.

⁶³⁰ *Idem*, p. 207.

⁶³¹ *Idem*, p. 207.

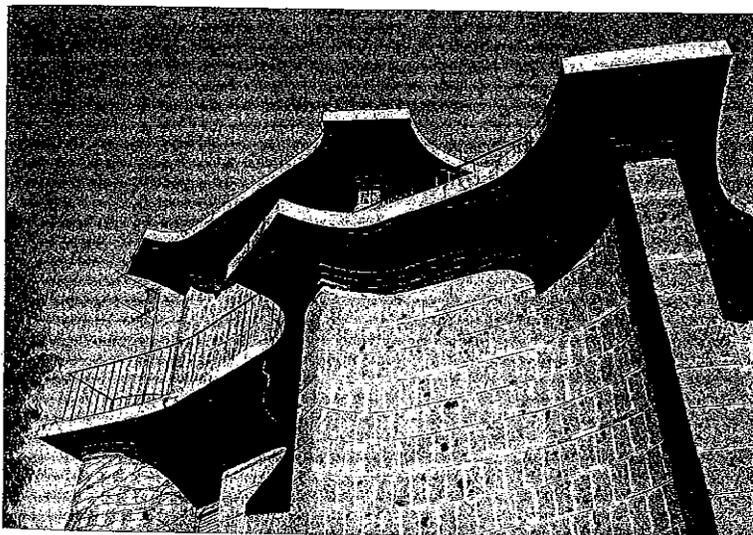


Figure 13 : Portoghesi, Casa Baldi, mur infléchi.
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

D'autres exemples étayés dans ses écrits, apparaît l'engouement de Norberg-Schulz pour le mouvement par inflexion, comme chez Venturi qui exprime et affirme, selon lui, le renouvellement de l'appréhension de la totalité d'une composition architecturale, le Tout, il est aussi appelé à faire apparaître « l'art du fragment ». Le mouvement par inflexion complexifie le Tout, le déforme et l'enrichit, recevant une solution interne de continuité :

« The architectural totality he [Venturi] characterizes as a “difficult whole”, which is achieved through the “inflexion” of the part that is, through their reciprocal taking each other into consideration. “Inflexion is a means of distinguishing diverse parts while implying continuity. It involves the art of the fragments”. »⁶³²

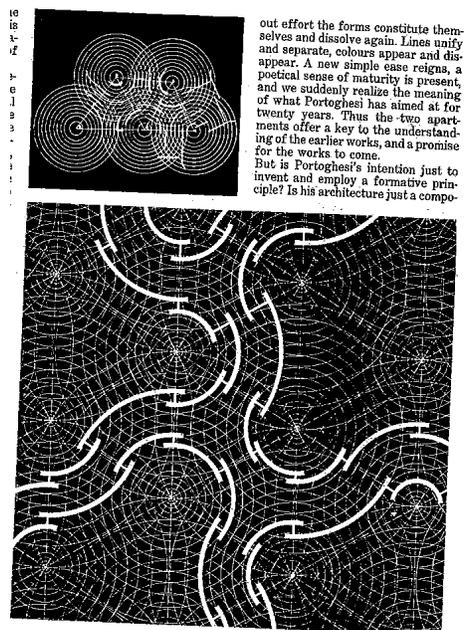
Le mouvement par inflexion est révélé comme une forme d'héritage esthétique capable de mettre en œuvre et faire apparaître l'interaction entre intérieur et extérieur, de telle sorte que le plan s'ouvre à la réception du même mouvement que prend le mur. Ainsi le problème de l'ouverture du plan s'intercale dans son discours sur la façade, une simultanéité de places ouverte l'une sur l'autre dynamise le plan.⁶³³ Il écrit :

« The early search of Portoghesi culminates with Casa Papanice in Rome (1969-70) and the Church of the Holy family in Salerno (1969-73). In the former, inflexion has become a subtle means of keeping and directing, closing and opening space. Between the wall sections, thus, different kinds of openings are

⁶³² Norberg-Schulz, Ch., 2000 (1988), p. 44, réfère à Venturi, op. cit., p. 91.

⁶³³ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 33, 34.

formed which make “family” denominated by Potoghesi the “dialectic windows”. »⁶³⁴



out effort the forms constitute themselves and dissolve again. Lines unify and separate, colours appear and disappear. A new simple ease reigns, a poetical sense of maturity is present, and we suddenly realize the meaning of what Portoghesi has aimed at for twenty years. Thus the two apartments offer a key to the understanding of the earlier works, and a promise for the works to come.
But is Portoghesi's intention just to invent and employ a formative principle? Is his architecture just a compo-

Figure 14 : Portoghesi, Espace avec système de places.
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

228. Pierluigi Nicolin, Papanice House, Rome.

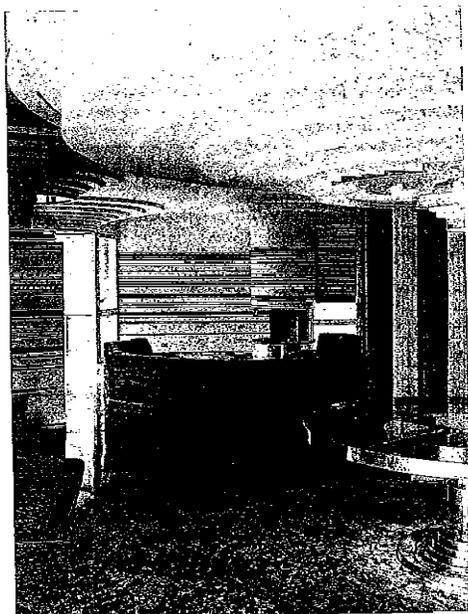


Figure 15 : Portoghesi, plan ouvert «système de places», Maison Papanice.
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

⁶³⁴ Norberg-Schulz, SA, p. 209.

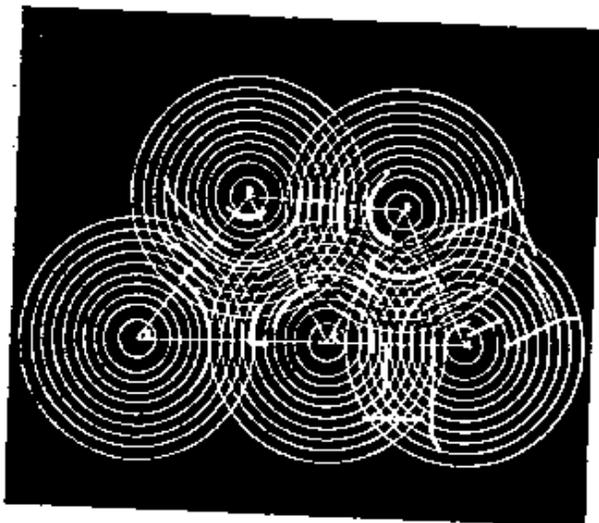


Figure 16 : croquis, plan ouvert, «système de places».
Source : Norberg-Schulz, Ch., AMP, 1986.

Il y a, au fond, dans cette volonté chez Norberg-Schulz de systématiser la valeur du mouvement par inflexion, non seulement un souci esthétique, mais aussi un pseudonyme d'une position épistémologique. Revendiquant une unité entre Art et Architecture, contre un fonctionnalisme dénué d'intérêts artistiques, Norberg-Schulz cherche à valider ses propos en recourant à des problèmes que pose l'art moderne.⁶³⁵ Il confirme, d'ailleurs, l'existence d'un rapport entre l'art de Paul Klee et sa perception de l'ouverture de la forme architecturale, et c'est là, selon lui, un travail qui relève de la phénoménologie et qui consiste à donner une profondeur à la vie et à rendre « visible » ce qui est invisible :

« Thus pictorial art left perspective behind and became “abstract”, or “non-figurative”. The traditional “figure” is disposed of, and a new kind of “open form” comes into existence. [...] “Art does not reproduce what is visible, but makes visible”, Paul Klee said, and in his work he confirmed this tenet making us see the essential quality of phenomena. His drawing Rain, brings forth the trickling of the downpour, its varying density and force, and its origin in a distant “firmament”. Thus, modern art did not deny nature. Rather it wanted to penetrate to the real nature of thing through an abstraction of their qualities. »⁶³⁶

⁶³⁵ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 16.

⁶³⁶ *Idem*, p. 13.

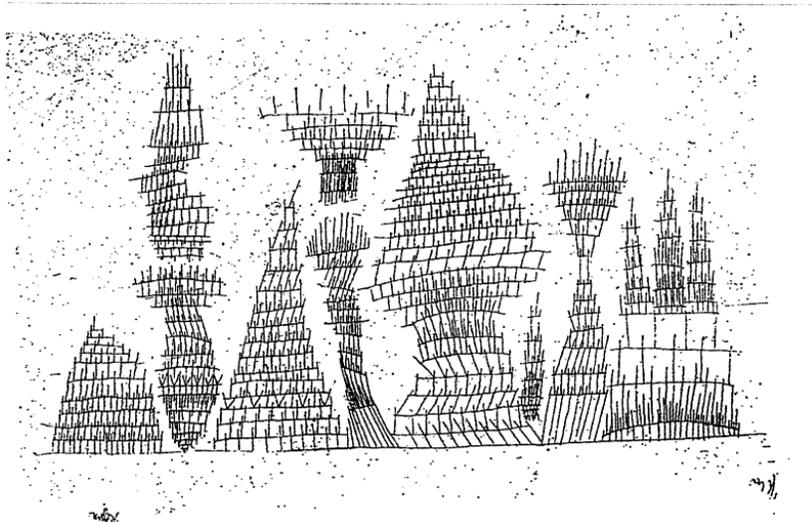


Figure 17 : « pluie », de P. Klee.
Source : Norberg-Schulz, Ch., 2000.

L'œuvre par Klee intitulée « pluie », à laquelle Norberg-Schulz renvoie, est loin de montrer la précipitation des gouttes d'eau telle que dans le réel. Si l'art chez Klee est le foyer où s'investit la percée qu'il ouvre pour déterminer l'ouverture de la forme architecturale, la procédure pour en saisir une signification est d'obédience phénoménologique. Norberg-Schulz n'a cependant pas expliqué ce que Klee rend visible, bien qu'il s'agit bel et bien d'un retour à la question de l'être.⁶³⁷ Il écrit :

« Quand, avec Heidegger, je comprends le logos comme révélation et visualisation, ma considération des arts en fonction du langage verbal prend un sens bien particulier. Rappelons que pour Klee, "l'art visualise". [...] Ces deux langages se référant au même monde, ils concordent nécessairement dans leur structure; autrement dit, en tant que versions de la maison de l'être. »⁶³⁸

Selon Deleuze, il y a une configuration originelle chez Klee de la relation de l'art au monde, le rapport global à cette image se cristallise dans un concept clé qui est justement le mouvement par inflexion : « *L'inflexion est pour Klee l'idéalité par excellence [...] elle n'est pas dans le monde : elle est le Monde lui-même, ou plutôt son commencement, disait Klee, "lieu de la cosmogénèse".* » Selon lui, l'inflexion n'engage pas vers une direction et sa trajectoire « *n'admet pas de symétrie, ni de plan privilégié de projection* »;

⁶³⁷ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 20.

⁶³⁸ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 117; renvoi à C. Giedion-Welcker, *Schriften*, 1926-1971, Cologne, 1973.

elle transforme l'espace selon un mouvement « tourbillonnaire »⁶³⁹, créant des espaces toujours plus petits et entremêlés. Si l'inflexion est un rôle, sa finalité est toujours une inclusion.⁶⁴⁰ Deleuze écrit :

« Klee commence par une succession de trois figures. La première dessine l'inflexion. La seconde montre qu'il n'y a pas de figure exacte et sans mélange, comme disait Leibniz, pas "de droite sans courbures entremêlées", mais aussi pas "de courbe d'une certaine nature finie sans mélange de quelque chose autre, et cela dans les plus petites parties comme dans les plus grandes", si bien qu'on ne pourra jamais assigner à quelque corps une certaine surface précise, comme on pourrait faire s'il y avait des atomes (*). La troisième marque d'ombre le côté convexe, et dégage ainsi la concavité et son centre de courbure, qui changent de côté de part et d'autre du point d'inflexion. »⁶⁴¹

Selon Deleuze, si pour Klee l'art joue un rôle, c'est qu'il montre que le monde n'existe qu'avec la participation de la ligne courbe, pas n'importe laquelle, mais celle qui marque une inflexion. Il y a, selon lui, une mise à jour, à travers l'inflexion, du signe « ambigu » auquel peut, d'ailleurs, se réduire la théorie esthétique de Leibniz, c'est là même le foyer où s'occulte le but des courbures, des entremêlements, du mélange, de la concavité et de l'inflexion.⁶⁴² C'est ce qui fait de Klee le plus récent des peintres baroques et un grand interlocuteur de Leibniz.⁶⁴³ C'est ainsi que Leibniz a introduit initialement sa théorie sur le signe, Deleuze en témoigne comme un nouveau modèle sur la perception⁶⁴⁴; tous ces mouvements qui participent de l'inflexion dérobent la précision aux yeux de celui qui regarde l'œuvre.

L'inflexion a, au fond, un caractère polysémique. Elle n'est pas simplement une forme, mais aussi la possibilité d'inflexion de ce qui est commun. C'est ce qui ressort de l'analyse du critique de l'art Dominique Chateau et qui va dans le sens de la synthèse que Deleuze fait ressortir de la relation du langage de Klee à la théorie du signe ambigu chez Leibniz.

⁶³⁹ Deleuze, 1988, *op.cit.* p. 23.

⁶⁴⁰ *Idem*, p. 43.

⁶⁴¹ *Idem*, p. 20; (*) renvoie à Klee, *Théorie de l'art moderne*, Ed. Gonthier, p. 73 ; Leibniz, lettre à Arnaud, septembre 1687 (Gph, II, p. 119).

⁶⁴² *Idem*, p. 20; (*) renvoie à Klee, *Théorie de l'art moderne*, Ed. Gonthier, p. 73 ; Leibniz, lettre à Arnaud, septembre 1687 (Gph, II, p. 119).

⁶⁴³ *Idem*, p. 20; renvoie à Klee, *Théorie de l'art moderne*, Ed. Gonthier, p. 73.

⁶⁴⁴ *Idem*, *op. cit.* p. 29.

Chateau s'attarde sur la maxime de Klee « *L'art ne produit pas le visible; il rend visible* »⁶⁴⁵, faisant remarquer qu'elle met à jour un principe premier d'un art dit une création ontologique, ou un art qui pense la création ontologique, et qui implique la nécessité de « *s'émanciper du visible connu* ».⁶⁴⁶ D'après lui, il persiste chez Klee une tendance à faire entrer en jeu la nécessité d'un *principe* moteur de création vouée à la « *déformation apparemment arbitraire des réalités naturelles* »⁶⁴⁷, et qui engendre « *les conditions de la création de "mondes inconnus"* ». »⁶⁴⁸ Le critique situe, en passant, l'art de Klee dans une démarche qui montre comment s'est formée l'emprise de la philosophie elle-même sur les tendances de l'art moderne à poser des interrogations sur l'invisible. Comparable à la philosophie de Heidegger dans sa détermination de la responsabilité de l'art⁶⁴⁹, Klee brise les liens avec le monde réel, s'inscrivant dans une démarche allant à l'encontre des esthéticiens de la « réalité », comme Mondrian, dont l'art venu défendre la philosophie de Hegel.⁶⁵⁰ Klee ramène « le principe » à l'essence des formes pour faire « oublier les apparences » et agit aussi sur le problème du langage visuel en tant que domaine qui assure la pertinence ontologique de ce principe :

« Il s'agit, pour Klee, de déterminer comment l'artiste en arrive à une déformation apparemment arbitraire des réalités naturelles. Son recours à l'idée selon laquelle la tâche du peintre n'est pas de reproduire le monde actuel ou réel, mais de créer un monde possible, et qu'elle est d'oublier les apparences, pour faire jouer le principe qui les engendre [...] Significativement, dans l'optique de Klee, adoptée par la plupart des artistes, la création ontologique de mondes nouveaux est strictement liée à la capacité du médium visuel à la fois de s'émanciper du visible connu et d'établir les conditions de la création de mondes inconnus. »⁶⁵¹

C'est en altérant le problème du réel, que Klee permet, selon Chateau, de questionner le « *registre sémiologique de la spécificité du médium* », à savoir que, selon ce dernier, la

⁶⁴⁵ Chateau, D., 2000, *op.cit.*, p. 184; renvoie à Klee « De l'art moderne : (« Über die moderne Kunst », 1924), in *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël-Gonthier, Coll. « Méditations », 1975, p. 28.

⁶⁴⁶ *Idem*, p. 183.

⁶⁴⁷ *Idem* p. 183.

⁶⁴⁸ *Idem* p. 183.

⁶⁴⁹ *Idem*, p. 180, comme l'a fait, selon Chateau, Cf. Scheffer avec Malevitch le liant à Schopenhauer, Nietzsche et Schelling ; Chateau renvoie à Cf. Scheffer, *L'art de l'âge moderne, L'esthétique et la Philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, Coll. « nrf essais », 1992. p. 346, 350.

⁶⁵⁰ *Idem*, p. 180. Chateau nous réfère à Cf. Scheffer, *L'art de l'âge moderne, L'esthétique et la Philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, Coll. « crf essais », 1992. p. 346, 350.

⁶⁵¹ *Idem*, p. 182-183.

problématique philosophique de l'œuvre comporte deux registres alternatifs : le registre sémiologique d'une part, et d'autre part, le registre de la création ontologique, et génère la nécessité de se faire exclure mutuellement l'un l'autre.⁶⁵²

V. L'architecture comme forme de vie : éléments d'esthétique organique

Norberg-Schulz reprend encore le thème du mouvement par inflexion et le développe. Afin de rendre légitime et opérante la simultanéité du problème de la signification architecturale et de la question de l'Être, il rend active l'idée d'une architecture comme forme de vie, cherchant ainsi à se raccrocher à une idée stable permettant des choix stables.

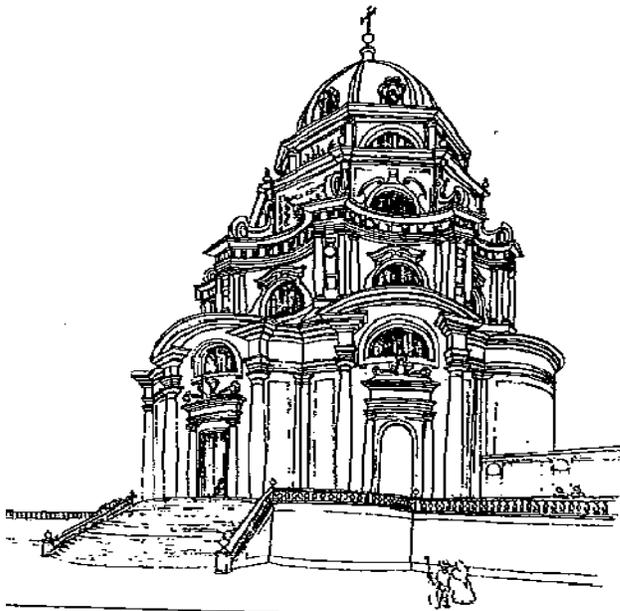


Figure 18 : Guarini, L'église Oropa Pigrimage
Source : Norberg-Schulz, Ch., BA, 1979.

⁶⁵² *Idem*, p. 183.

178. Turin, Cathedral, chapel of the SS. Sindone, axonometric drawing (D.A.U.).

179. Guarino Guarini, Turin, Cathedral, chapel of the SS. Sindone, section (from *Architettura Civile*, Plate 3).

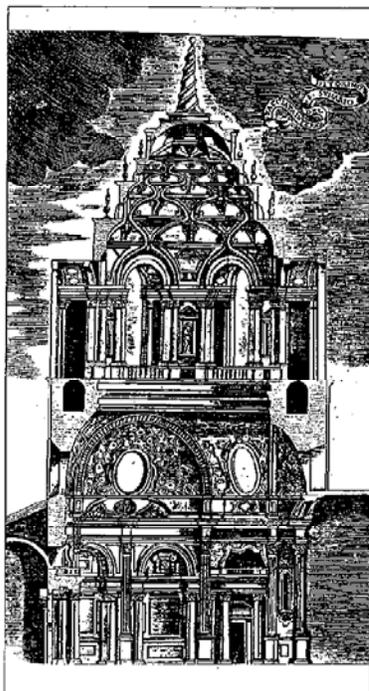


Figure 19 : Guarini, Cathédrale, Turin
Source : Norberg-Schulz, Ch., BA, 1979.

Norberg-Schulz fait de l'analyse de l'organicité de l'architecture une proposition de recherche si vaste qu'elle peut contenir une dimension équivalente à la vision idéale qu'il accordée à l'activité de l'image architecturale. La stabilité qu'il montrera du code organique pour la question de l'être reçoit ainsi les solutions spécifiques à l'imagination baroque. Architecture qui se développe, contrairement à la Renaissance, sans traités⁶⁵³, le Baroque représente, selon lui une actualité impulsée par son fondement : l'imagination.⁶⁵⁴ S'opposer à une situation vécue, dite culturelle, est une opération qui se fait à l'intérieur de la situation même de l'architecture baroque qui prétendait, selon lui, agir à partir des représentations à mi-chemin entre le réel et le supra-réel : « [...] *l'art baroque était est-il*

⁶⁵³ Wolfflin, Henrich, *Renaissance et Baroque*, Éditeur G. Monfort, Brillion, 1985, p. 41. Selon Wollflin, à la différence de la Renaissance qui fut l'ère des grands traités comme ceux d'Alberti et de Brunelleschi, le Baroque ne s'accompagne pas d'aucune théorie et se développe naturellement sans modèle théorique précis.

⁶⁵⁴ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 12

axé sur des représentations vivantes de situations, réelles et supra-réelles plutôt que sur "l'histoire" et l'absolue de la forme »⁶⁵⁵, mais qui niait, au bout du compte, le réel, puisqu'elle a démontré sa capacité de persuasion : « *La persuasion avait pour fin la participation* »⁶⁵⁶, pour récupérer le réel ou l'invalider, elle a prétendu toujours à la force de l'imagination pour stimuler la participation : « *Mais une telle participation présuppose l'imagination, faculté qui s'éduque au moyen de l'art.* »⁶⁵⁷ C'est chez Guarini qu'il cherche les formes de mise en œuvre du mouvement pulsatoire comme expression de l'organicité de l'architecture : « *Guarini composed complex plans with interdependent or interpenetration cells, and produced form that resemble pulsating organisms* »⁶⁵⁸, que l'organisation de l'ensemble spatial en cellules en donne la possibilité :

« [...] on peut caractériser l'œuvre de Guarini par le mot *systématisation*. L'idée de Borromini consistait à faire de l'espace le protagoniste de l'architecture est reprise par Guarini, qui emploie systématiquement dans ses compositions des cellules organisées selon les principes de juxtaposition pulsatoire. De fait, Guarini considérait le mouvement pulsatoire et ondulant comme propriété fondamentale de la nature. »⁶⁵⁹

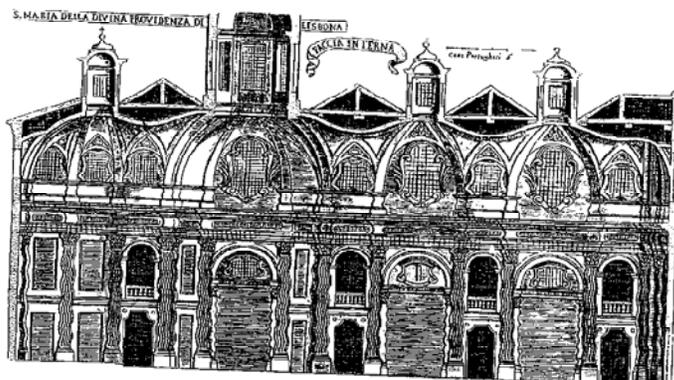


Figure 20 : Guarini, Coupe de Sainte-Marie-de-la-Divine-Providence.
Source : Norberg-Schulz, ABC, 1979.

⁶⁵⁵ *Idem*, p. 12.

⁶⁵⁶ *Idem*, p. 12.

⁶⁵⁷ *Idem*, p. 12.

⁶⁵⁸ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 24.

⁶⁵⁹ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 217.

Première œuvre importante par Guarini, l'église de Sainte-Marie-de-la-Divine-Providence à Lisbonne représente, selon Norberg-Schulz, une première approche du problème du mouvement pulsatoire.⁶⁶⁰

En amorçant, avec l'orientation sur l'idée comme un organisme, la dimension de la vie, Norberg-Schulz continue à penser l'en deçà de l'organisme qui est l'Être. C'est comme s'il s'agissait de couvrir un terme par un autre ou un problème sous un autre problème. Dans un texte consacré au concept de vie chez Heidegger, Pierre-Etienne Schmit mesure l'importance que ce concept acquiert pour sa phénoménologie : « *Pour Heidegger, il convient donc de laisser toute sa place [la phénoménologie] à une problématique singulière d'une pensée de la vie. Car "l'expression vie est une catégorie phénoménologique fondamentale, elle désigne un phénomène fondamental".* »⁶⁶¹ Il n'y a pas, selon Schmit, une mise en œuvre du problème du *Dasein* (l'Être) qui n'implique pas l'urgence de formes de vie : « *La phénoménologie herméneutique est philosophie de la vie, ou encore "éveil du Dasein".* »⁶⁶² Le concept de vie chez Heidegger ouvre, selon Schmit, une percée « pré-théorique »; « la vie précède le vécu »⁶⁶³, à savoir que tout vécu implique l'assimilation des expériences et donc l'assimilation d'un savoir transmissible soit par l'intermédiaire de la théorie, soit par l'intermédiaire du vécu lui-même. Il n'y a pas d'écart chez Heidegger entre un engagement dans une « investigation du soi », comme « phénomène fondamental »⁶⁶⁴, et la « Vita » (*Leben*), qui n'a rien d'une attitude théorique : « *la vie doit être accueillie comme "libre expérience".* »⁶⁶⁵

Une architecture qui va dans le sens contraire de l'orientation organique risque, selon Norberg-Schulz de demeurer à l'état des formes préconçues. Dans GL, il écrivait ainsi que le rejet de l'approche organique caractéristique à la démarche du mouvement

⁶⁶⁰ *Idem*, p. 217.

⁶⁶¹ Schmit, Pierre-Etienne « Heidegger et l'idée de la phénoménologie comme science originaire de la vie », dans *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2004, numéro 2., p. 188-189; renvoie à Heidegger *Gesamtausgabe (ci-après GA)*, Francfort-sur-le-Main, V. Klostermann, tome 58, p. 78.

⁶⁶² *Idem*, p. 191; renvoie à Heidegger, GA. 63, p.15.

⁶⁶³ *Idem*, p. 190.

⁶⁶⁴ *Idem*, p. 189; renvoie à Heidegger GA. 60, p. 298.

⁶⁶⁵ *Idem*, p. 190; renvoie à Heidegger, GA. 60, p. 334.

moderne ce fut justement le phénomène qui permettait de soumettre l'activité architecturale à l'emprise de la rationalisation de l'homogénéisation de l'espace architectural :

« [...] Le développement d'un espace homogène n'implique pas de différences spatiales significatives. De nos jours, l'inspiration classique joue encore un rôle important. Le Corbusier écrivait : "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière", les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. Le Corbusier aspirait bien évidemment à une présence plastique et à une intelligibilité, mais il ressentait également une certaine "abstraction" qui est différente de l'approche "organique" de l'architecture grecque. La véritable présence qui rend le monde "proche" a rarement été comprise par la première architecture moderne.»⁶⁶⁶

S'il y a un terme qui pourrait rendre compte du chemin de l'approfondissement de la relation entre l'expression organique et la question de l'Être, c'est bien le terme empathie. Bien qu'elle soit reposée sur des bases solides, l'empathie brise les processus d'accords du mouvement moderne autour de la nécessité d'abstraire un langage simplifié, mais aussi commun. Norberg-Schulz cherche justement à déformer cet idéal moderne lorsqu'il donne sens à l'empathie à partir des révisions de l'objectif de la modernité qu'effectuent les architectures régionales. Il écrit :

« En un certain sens, Asmussen parvient donc à ce qui devrait être le but de tout architecte; et, si d'autres talents formulaient d'autres solutions, cela montre que l'empathie est un processus que caractérisent de multiples aspects, puisqu'il dissimule alors même qu'il dévoile; ceci ne signifie pas qu'il soit arbitraire : les forces et les significations de la nature comme de la vie possèdent une identité qui leur est propre et qu'il nous faut, par conséquent, encore et toujours redécouvrir.»⁶⁶⁷

Si on considère les exemples d'architectures organiques modernes étayés dans son œuvre, on ne pourrait cerner chez lui une volonté de chercher à accomplir un modèle unique. Les expériences de l'architecture organique moderne auxquelles il renvoie, que ce soit celle du mur ondulant chez Aalto : « *It is Giedion's merit to have uncovered the constituent facts, "in particular the relationship between the undulating wall" of Borromini, Horta*

⁶⁶⁶ Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 76-77.

⁶⁶⁷ Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991 (1990), p. 35.

and Aalto, which in all cases serve the purpose of spatial unification »⁶⁶⁸ ou de l'empathie qui inspire Erik Asmussen et qui s'exprime par l'écoute du « *lieu et en restitue l'écho à la vie de la communauté, créant en cela un environnement authentiquement significatif* »⁶⁶⁹, font émerger par leurs propres activités les possibilités les plus diverses de traduire, voire même spéculer, sur les sources que ces architectes utilisent.

Quant au recours de Norberg-Schulz à un terme précis tel que l'empathie dénote une visée très précise : l'empathie donne sens à la perception, elle exprime un acte de participation. La projection sur les valeurs esthétiques organiques est bien loin d'ignorer l'expérience du spectateur. Norberg-Schulz rompt ainsi avec le mouvement moderne en instaurant une relation avec le passé qu'il a négligée ou déformée, montrant la pauvreté de ses idéaux. Ce sont justement ses propos lorsqu'il examine la situation de l'Art nouveau : « *The art nouveau belongs to the roots of modern architecture, as does the architecture of Borromini and Neumann* ».⁶⁷⁰ Dans l'extrait suivant, Norberg-Schulz couvre un terme par un autre, mais qui comprend le même problème, au lieu de parler d'empathie, il parle de la proximité qui rapproche l'homme de l'œuvre :

« Giedion rapproche donc à juste titre le mur extérieur mouvant de Victor Horta, tel qu'il se présente dans la maison du Peuple à Bruxelles (1895 *sqq.*), des murs ondoyants du Baroque et des partitions de Wright. Horta aussi entendait réaliser un ensemble spatial dynamique transformant le spectateur en acteur. Le but, qui est de manifester la présence en tant que proximité unitaire, est surtout souligné par la croissance organique de la forme bâtie; or loin d'impliquer une confrontation avec un espace idéal, cette proximité reflète au contraire un lieu concret où se produisent les avènements de la vie. [...] le fait que l'Art nouveau, le *Jugendstil* allemand ou le *stile floreale* italien s'enracinent de préférence dans la proximité donne lieu à d'importantes variantes régionales et locales. »⁶⁷¹

Des historiens contemporains de l'histoire de l'architecture, Zevi a utilisé la condition organique comme moyen d'action immédiate pour empêcher que les valeurs esthétiques soient mesurées et évaluées au grès des événements.⁶⁷² Du point de vue de Tafuri, il n'est

⁶⁶⁸ *Idem*, p. 25

⁶⁶⁹ *Idem*, p. 35

⁶⁷⁰ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000 (1988), p. 25.

⁶⁷¹ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 270.

⁶⁷² Tafuri, M., 1976, *op. cit.*, p. 211.

pas certain que Zevi aura réussi ses objectifs quant aux réponses qu'il donne à la crise du langage moderne, acceptant que les critères de recherche architecturale soient en continuel changement. Il écrit :

« Le constructivisme d'Argan le conduit à démolir les dernières œuvres de Le Corbusier, à approuver l'art programmé, comme à accepter – récemment et avec prudence – le Pop Art. De même, sa foi dans l'anti-classicisme et dans le mythe organique, conduit Zevi à proclamer prématurément la mort du même Le Corbusier en 1950, pour le récupérer ensuite, après Ronchamp et La Tourette. Mais il nous vient alors un doute, qui est précisément de nature *opératoire*. Opposer à une situation culturelle dite de *consommation*, une critique également de *consommation*, n'est-ce pas une opération qui se fait trop à l'*intérieur* de cette situation pour que l'on puisse prétendre agir sur elle de façon vraiment productive ? »⁶⁷³

Il y a une convergence entre la position que Norberg-Schulz prend et celle de Tafuri qui apparaît autour du besoin, qu'ils expriment respectivement, de références pour l'architecture qui font déplacer de façon définitive la relation entre recherche architecturale et culture de masse, que le courant de l'action organique est sensé justement organiser comme voie. Ainsi, et précisément aux termes du retour qu'il préconise à l'architecture scandinave pour rendre active la demande d'une architecture qui expose le problème de l'action organique à la détermination de l'échec de l'architecture moderne par son éloignement des traditions architecturales, où le problème des références vernaculaires se présente avec acuité.⁶⁷⁴ Voici comment il formule le problème, lorsqu'il écrit sur l'Institut Rudolph Seinter à Järna (1970), œuvre par Asmussen :

« D'une manière générale, l'institut de Järna prouve que ces significations existent et peuvent être révélées grâce à une architecture "parlante". Si le langage d'Asmussen dérive des métamorphoses des formes naturelles, il est également lié à la tradition suédoise, et ce, non seulement parce que le bois constitue son matériau de prédilection, mais aussi parce que ses volumes et ses toits évoquent des "formes" connues. Les édifices s'enracinent donc dans le paysage habité et rapprochent celui-ci de l'homme. En outre, l'institut de Järna est typiquement nordique dans son interprétation anti-classique des thèmes de la présence, de l'élévation et des éléments porteurs ou portés. »⁶⁷⁵

⁶⁷³ *Idem*, p. 211.

⁶⁷⁴ Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991 (1990), p. 34.

⁶⁷⁵ *Idem*, p. 35.

VI. *Éléments de lecture de l'architecture vernaculaire*

i. Le souci du détail

Le besoin ressenti chez Norberg-Schulz d'une critique qui puisse conduire à justifier, voire à prendre le même chemin de l'architecture vernaculaire, ignorée, selon lui, dans ses véritables dimensions, explique son penchant vers la valorisation du langage de la surface, et qui prend place dans une démarche plus globale vouée à l'interprétation de l'ouverture de la forme. Ce qui doit être démasqué, c'est son pouvoir de révéler une « image » qui vient répondre à la question qu'est-ce qu'un monde ? Comme alternative à l'architecture moderne et au style international, l'architecture vernaculaire a donc cette caractéristique importante de demeurer marquée par le lieu auquel elle appartient, elle n'est transférable que d'après l'essence du langage qu'elle utilise pour informer sur le lieu même, qui contient par lui-même « une image sur le monde ». Norberg-Schulz oriente ainsi le regard sur l'architecture vernaculaire plutôt que de proposer de la scinder à la manière des études ethnographiques. Norberg-Schulz écrit :

« Vernacular architecture is specially an image of the world, which makes present the environment in which life takes place, not in a abstract manner, but with a concrete poetic figuration, as in the case of the *stabbur*, the rural Norwegian storehouse. Vernacular architecture reveals an image that manifests the “here” of life, that is to say, the proximity. [...] Vernacular architecture is by nature determined by its place, and is therefore “immobile.” »⁶⁷⁶

Les exposés que Norberg-Schulz consacre aux architectures des pays scandinaves montrent un grand intérêt pour le détail. Issues d'un recours persistant aux phénomènes naturels, lumière, couvert végétal, etc., ces formes architecturales, dans leurs attraits vernaculaires, même à l'intérieur des courants dits classiques de ces pays, ne sont pas soumis à des orientations vouées à faire échouer le langage classique, mais plutôt le prendre comme modèle, partagent, pleinement, le désir d'exprimer le détail. Norberg-Schulz écrit :

« [...] un retour direct au classicisme étant exclu, les formes passées doivent subir un processus de transformation pour s'adapter au monde nouveau. Les premiers pas en ce sens trouvent un terrain favorable en Scandinavie où le classicisme abstrait, qui s'est développé au Danemark après 1800, devient le point de départ d'un courant tout à fait significatif qui sera connu sous le nom de “classicisme

⁶⁷⁶ Norberg-Schulz, Ch., 2000, p. 12.

nordique”. Si ce classicisme nordique satisfait aux exigences d’ordre et de clarté conceptuelle, il demeure anti-classique par son absence de substance matérielle et de formes anthropomorphes. Ignorant les principes classiques de proportion et d’équilibre, les constructions de cette période se présentent souvent comme des compositions “ouvertes”, caractérisées par des figures de répétition à l’infini et des détails comme dématérialisés. »⁶⁷⁷

En Norvège, le besoin éprouvé de défendre un langage basé sur le détail : « *In Norway the micro-structure, which characterizes the Nordic landscape, is specially noticeable* »⁶⁷⁸, affirme clairement cette traduction de la relation entre architecture et phénomènes naturels. Il marque, selon Norberg-Schulz, le romantisme national, courant artistique qui constitue le principal rival du néoclassicisme, tous deux formés au début du XX^e siècle. Ainsi chez Frederick Konow Lund (1889- 1970) d’après ses intérêts aux travaux d’Edwin Lutyens :

« In Lutyens’ work he [Konow Lund] found the varied spatial effects, sensitive adaptation to the surroundings, and the convincing relationship between the whole and its details which is the hallmark of true domestic architecture. [...] In no way do they seem to be copies but rather an application of Lutyens’ principles to the conditions of the Norwegian west coast. It is the west coast landscape of hills, knolls, and rounded formations, which are preserved here, as well as its varied vegetation and distinctive light quality. »⁶⁷⁹

ii. L’expression de la lumière : le clair et l’obscur

Un des thèmes liés à la valorisation du langage de la surface que nous essayons de systématiser ici, c’est celui de la lumière. L’intérêt de Norberg-Schulz à traiter du symbolisme de la lumière, contient une volonté de heurter le langage architectural moderne, en provoquant ainsi des renvois à la nature :

« La lumière n’est pas seulement le phénomène naturel le plus commun, elle est aussi celui qui est le moins constant. Les conditions de la lumière changent de l’aube au crépuscule; la nuit, les ténèbres prennent place, envahissant le champ abandonné par la lumière qui est donc intimement liée aux “rythmes temporels” de la nature. »⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Norberg-Schulz, Ch. SA, 1991 (1991), p. 14.

⁶⁷⁸ Norberg-Schulz, Ch., MNA, 1986, p. 125.

⁶⁷⁹ *Idem*, p.33.

⁶⁸⁰ Norberg-Schulz, GL, 1981, p. 56.

Au sein de cette démarche centrée sur le thème de la lumière, Norberg-Schulz pave aussi un chemin conduisant à la fois à compréhension de l'architecture vernaculaire et à la connaissance de l'architecture baroque. Cette mise en parallèle entre deux types d'architecture, séparées par le temps, qui vise à garder l'œil fixé sur le passé, tout en justifiant les actions qui s'exercent sur le renouvellement de ses solutions, Norberg-Schulz l'a rendue possible en se centrant sur une forme précise d'expression de la lumière. Pour lui, il n'y a pas de lumière s'il n'y a pas d'obscur :

« Ici [en Norvège] la lumière présente une qualité particulière qui ne génère pas de simple *Stimmungen* indifférenciés mais des effets d'une nature beaucoup plus théâtrale, dont le "clair-obscur" des nuits hivernales constitue le phénomène le plus intrigant. »⁶⁸¹

Norberg-Schulz propose de comprendre le langage des matériaux, comme moyen simple et facilement accessible pour réaliser la recherche de la lumière. C'est à travers le langage des matériaux, de la couleur, de la texture que la forme architecturale devient lisible : « Dans notre contexte, le terme "forme" se réfère principalement à ce qui s'élève dans l'espace, donnée naturelle ou artefact, et concerne donc le matériau, la couleur, la texture et la structure caractéristique des choses. »⁶⁸² Dans le travail des architectes finlandais Helin & Siitnen sur un ensemble de logements Torpparinmäki (1981) à Helsinki, mentionné pour son mérite d'avoir porté une attention particulière aux questions, parmi d'autres, d'économie d'énergie et des problèmes architecturaux et fonctionnels que pose la construction d'habitations urbaines basses et compactes, Norberg-Schulz met surtout l'accent sur la récupération de la force des matériaux d'exprimer la relation entre l'obscurité et la lumière. Il décrit :

« Les façades emploient des combinaisons de matériaux et puisent leur unité dans un jeu continu d'ombres et de lumières. Le revêtement prédominant dans la céramique mate, dans des tons de blancs-gris et de marrons-roux. Les surfaces vitrées des jardins d'hivers et de grandes baies éclairent l'ensemble. Un soin particulier a été apporté à l'articulation de l'architecture et des espaces extérieurs de chaque unité. La disposition des jardins d'hiver, dont sont dotés tous les appartements, illustre une parfaite utilisation de l'ensoleillement et le parti que l'on peut en tirer en matière d'économie d'énergie. »⁶⁸³

⁶⁸¹ Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991 (1990), p. 13.

⁶⁸² Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p.54; (*) renvoie à Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1992 (1945).

⁶⁸³ Norberg-Schulz, Ch., SA, 1991 (1991), p. 78.

On rencontre le même intérêt pour le jeu de lumière et d'ombre dans la référence de Norberg-Schulz au travail de l'architecte Juha Leiviskä pour l'église Myyrmäki et centre paroissial Vantaa (1984). Ici, c'est le langage des volumes selon une interaction dynamique entre entités petites et d'autres grandes qui accomplit la recherche d'une relation clair-obscur.⁶⁸⁴ Les origines historiques de la relation clair-obscur sont, notamment, marquées par le succès du travail qu'effectue Pierre de Cortone sur la façade de l'église Santa Maria della Pace :

« Pierre de Cortone du donner une valeur plastique à la nef de l'église existante [Santa Maria della Pace]. Il en est résulté la plus accueillante de toutes les entrées des églises baroques. L'effet est renforcé par le traitement magistral des détails plastiques, de la lumière et des ombres. »⁶⁸⁵

iii. Le symbolisme de la relation clair-obscur

Norberg-Schulz prend à son compte et cite Heidegger : « *Heidegger dit en effet que l'œuvre s'installe [...] dans la lumière et dans l'obscur de la couleur.* »⁶⁸⁶ Il invite à comprendre la forme baroque comme une synthèse des contraires, à l'intérieur de laquelle la relation clair-obscur est acceptée. La forme baroque n'est jamais perçue, selon lui, en dehors de la dialectique qui préside à son développement. C'est pour cela qu'il appelle une architecture d'inclusion : « *L'inclusion baroque peut-être comprise également comme une synthèse de contraires: espace et masse; mouvement et repos; fermeture et extension; proximité et distance.* »⁶⁸⁷ Il reprend en main le problème de la gestalt chez Heidegger, c'est-à-dire, la figure : « [...] *the gestalt quality is not static, but flexible* »⁶⁸⁸, et révèle le nœud de la réflexion de Heidegger qui se révolte contre la staticité et l'inertie de la forme d'art, qui ignore dans sa substance profonde l'ouverture inhérente, à la composition du monde, à la nature humaine, à la vie, voire même à l'organisme et qui écrit : « *L'ouverture d'un monde donne aux choses leur*

⁶⁸⁴ *Idem*, p. 92.

⁶⁸⁵ Norberg-Schulz, Ch., ABC, 1979, p. 56.

⁶⁸⁶ Norberg-Schulz, AL, p. 196, renvoie à Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art », in Chemins, op. cit. p. 49.

⁶⁸⁷ Norberg-Schulz, Ch., SAO, 1977, p. 315-316. Il écrit : « *La période la plus riche est de toute évidence le Baroque, dont l'épanouissement coïncide avec un fort besoin de donner une nouvelle expression à l'existence* », AL, 1997, p. 151.

⁶⁸⁸ Norberg-Schulz, Ch., A:PLP, 2000, p. 137.

*mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse. »*⁶⁸⁹

Norberg-Schulz pense l'homme, en tant qu'errant et voyageur, quand il pense le Baroque. Il identifie, référant à un poème par Georg Trakl, où le poète parle des objets que l'homme «voyageur» accroche en cour de route, «neige», «maison» un «bâtiment» où il est question d'y rencontrer des éléments qui signalent les lieux d'accueil de la lumière et les cavités vacantes, «fenêtre», «porte» et «seuil», il parle d'«obscur» et de «clair».⁶⁹⁰ Il y a dans ce renvoi aux paroles de Trakl une recherche sur la situation de l'homme en tant que voyageur et sur les images qui l'accompagnent dans sa vie quotidienne : « *Les paroles de Trakl vont bien dans notre sens, car elles décrivent une situation de vie complète avec une forte suggestion des images du lieu.* »⁶⁹¹ On observe ici la complémentarité entre cette condition existentielle de l'homme en tant qu'errant et le souci esthétique baroque d'accentuer les oppositions.

Heidegger a fait de ces deux attitudes opposées chez l'être : l'éloignement et le rapprochement – fondant ainsi un rapport avec le monde–, une manière poétique d'habiter; l'homme qui habite en poète « mesure » son existence dans l'éloignement et le rapprochement.⁶⁹² Cette impossibilité pour l'homme heideggérien de demeurer longtemps à proximité des choses ou longtemps éloigné d'elles, donne sens à «l'habiter», l'éloignement et le rapprochement sont comme l'ouverture et le retrait, un principe de *liberté*.⁶⁹³ Heidegger rappelle, en allemand, « l'habiter » (*Bauen*) exprime à la fois « *jusqu'où s'étend l'être de l'habitation* » et « *une mobilité en vue d'un rapprochement.* »⁶⁹⁴ Selon Kostas Axelos, chercheur qui a étudié et critiqué Heidegger

⁶⁸⁹ Heidegger, M., Chemins, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹⁰ Norberg-Schulz, GL, 1981, p. 8.

⁶⁹¹ *Idem*, p. 8.

⁶⁹² Heidegger, M., Essais et conférences, *op. cit.*, pp, 224, 230,238, 239

⁶⁹³ Heidegger, M., Poetry, *op. cit.*, pp. 148, 149.

⁶⁹⁴ Heidegger, M., Essais, p. 173.

dans plus d'un ouvrage la question de la proximité et de l'éloignement est indivisible de sa philosophie sur l'errance, elle est une forme de compréhension de l'errance.⁶⁹⁵

iv. Rapport de la relation clair-obscur à la perception

Le travail accompli par Norberg-Schulz pour accéder, à une lecture phénoménologique de la façade, basée sur la relation clair-obscur, réalise la totalité de la théorie de Heidegger sur la perception. C'est précisément là le contexte sur lequel la synthèse des contraires, traitée comme phénomène particulier du Baroque va peser.

La relation clair-obscur a été vue par Heidegger comme un problème ontologique ; elle a une parité avec le comportement oscillatoire de l'être, tantôt dévoilé, tantôt voilé.⁶⁹⁶ L'orientation sur le relief ontologique de la relation clair-obscur qui apparaît de façon très accentuée chez Norberg-Schulz, marque au fond d'elle un questionnement sur la perception: face à l'intermittence de la lumière et de l'obscurité, l'homme se reconnaît comme être. Dans ses commentaires sur *Le mythe de la caverne*, Heidegger interprète le passage de l'homme de l'obscurité à la lumière, une fois libéré d'une vie à l'intérieur de la caverne, et son retour à l'obscurité afin de la défier, comme un double questionnement sur le sens de l'être et sur la problématique du lieu en regard de la question de la perception.⁶⁹⁷ Ce n'est pas juste l'œil qui prend possession de la densité de toute image en la décomposant ou en exigeant sa décomposition en éléments clairs et obscurs, mais c'est l'âme tout entière, depuis la vie dans la caverne, qui l'exige :

« Et, comme l'œil corporel doit d'abord s'adapter, d'une façon lente et continue, soit à la lumière, soit à l'obscurité, de même l'âme doit s'accoutumer, patiemment et par une progression naturelle, au domaine de l'étant auquel elle se trouve livrée. Une telle accoutumance, cependant, exige avant tout un changement de direction, par lequel l'âme tout entière est placée dans la ligne de son nouvel effort [...]. »⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ D'après un recensement par Pierre-Etienne Schmit, de Kostas Axelos, *Ce questionnement*, Paris, éditions de Minuit, Collection Arguments, 201, dans *Déconstruction et Herméneutique*, janvier 2004, numéro 2, op. cit., p. 212-13.

⁶⁹⁶ Heidegger, M., *Allèthéia*, in *Essais et conférences*, op. cit., p. 341,

⁶⁹⁷ Heidegger, M., 2002, p. 164.

⁶⁹⁸ Heidegger, M., « La doctrine de Platon sur la vérité », in *Questions II*, op. cit., p. 134.

Cette volonté chez Heidegger, d'insister, d'après l'extrait ci-dessus, sur le fait que l'œil « doit s'accoutumer » avant de percevoir, dénote une visée précise : résister aux théories qui considèrent la perception comme phénomène purement visuel. Elle dénote, par le fait même, une ouverture à la question de la perception tactile. C'est à la lumière de Tafuri qu'un tel constat peut être établi. Il écrit, prenant part des la réflexion de Walter Benjamin :

« Dans l'ordre tactile, il n'existe, en effet, aucune correspondance à ce qu'est la contemplation dans le domaine visuel. L'accueil tactile se fait moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance. [...] Des tâches qui s'imposent, en effet, aux organes réceptifs de l'homme lors des grands tournants de l'histoire, on ne s'acquitte aucunement par voie visuelle, c'est-à-dire sur le mode de la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à l'accueil tactile, à l'accoutumance. »⁶⁹⁹

Norberg-Schulz participe effectivement à une pédagogie de la perception tactile lorsqu'il corrobore une loi selon laquelle le psychologue de la forme W. Köhler annonce que ce qui est « petit » fait voir à travers lui ce qui est « grand »⁷⁰⁰ : « *Les lois de la forme sont valables pour les "petites" comme pour les "grandes" unités, et ce, quels que soient le moment et l'usage(*)*. »⁷⁰¹ Cette théorie jouit d'un statut certain auprès de lui, et suggère une nouvelle façon de s'approprier du Tout. Pour s'appliquer à la théorie de Köhler, il y a selon l'historien de l'art E.H. Gombrich⁷⁰² « des rapports d'ensemble » à considérer et qui forment la base pour les théories sur la perception tactile.⁷⁰³ Après avoir passé à travers une littérature érudite et savante⁷⁰⁴ et acclamé avec Ruskin « l'innocence de la vision »⁷⁰⁵ pour affirmer l'indépendance de la vision par rapport à l'acte de savoir (problème que débat la philosophie dès l'antiquité pour défendre le caractère intuitif de la perception), Gombrich estime que la théorie de W. Köhler est l'exemple type pouvant

⁶⁹⁹ Tafuri, M., op. cit, p. 121; réfère Benjamin, Walter, *Poésie et Révolution*, Denoel, paris, 1936, pp. 45-46.

⁷⁰⁰ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 125, Voir, le schéma nommé «squelette structural», dans Norberg-Schulz, *Habiter*, p. 125.

⁷⁰¹ *Idem*, p. 125; (*) réfère à Köhler, in W. D. Ellis (sous la dir. de), *A Source Book of Gestalt Psychology*, Princeton, 1969, et V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, Princeton, 1956.

⁷⁰² E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, 1971 (1959).

⁷⁰³ *Idem*, p. 80.

⁷⁰⁴ Gombrich, op. cit. p. 37.

⁷⁰⁵ *Idem*, p. 35.

mettre en état de défaut les théories qui confondent le langage visuel de l'art et celui de l'*habitus* visuel.⁷⁰⁶

Ce qui précède exigera de l'artiste, et en l'occurrence de l'architecte, de considérer la relation clair-obscur, notamment, depuis la vulgarisation de cette expérimentation par Köhler devenue classique.⁷⁰⁷ Gombrich décrit :

« Avec l'aide de deux morceaux de papiers gris, l'un plus clair, l'autre plus foncé, on peut apprendre à des poussins à chercher leur nourriture sur le papier le plus clair. Si l'on remplace alors le papier foncé par un papier plus clair encore que le précédent, les poussins, induits en erreur, chercheront leur pitance, non plus sur le papier où ils l'ont toujours trouvée, mais sur celui où ils peuvent s'attendre à la trouver, compte tenu du rapport des deux teintes, c'est-à-dire sur le plus clair des deux. Leurs petites cervelles sont sensibles à des gradations de tons plutôt qu'à des *stimuli* particuliers. »⁷⁰⁸

La théorie de l'art considère, depuis, toujours selon Gombrich, que les éléments constitutifs de la vision sont seulement des « souvenirs de mouvement et d'impression tactile ». ⁷⁰⁹ Pour former une base intuitive de la perception, Gombrich décrète que l'expérience tactile a besoin de créer une *illusion*. ⁷¹⁰

La place accrue chez Norberg-Schulz de la question de la perception dans l'étude du Baroque s'accompagne réflexion, quoique concise, sur l'avènement d'un nouvel ordre de la question de la perception du Tout. Norberg-Schulz renvoie à Leibniz pour récupérer chez lui quelques fondements pour une lecture phénoménologique du Baroque :

« [...] the same ideas reappeared in Leibniz's philosophy. Bearing this in mind, once can see how the two aspects of Baroque phenomenology, the systematic and the dynamic, even though apparently contradictory, do in fact form a significant whole. The necessity to belong to a system, absolute and integrated and at the same time open and dynamic, is the most characteristic aspect of the Baroque period. »⁷¹¹

⁷⁰⁶ *Idem*, p. 76.

⁷⁰⁷ *Idem*, p. 49; Gombrich renvoie à W. Köhler, *Dynamics in Psychology* (1940).

⁷⁰⁸ *Idem*, p. 76.

⁷⁰⁹ *Idem*, p. 37.

⁷¹⁰ *Idem*, p. 35 et suiv.

⁷¹¹ *Idem*, p. 93.

Nous considérons le fait que la théorie de la perception chez Heidegger, qui reste à approfondir, offre un procédé destiné à fixer les connaissances acquises depuis Leibniz.

Heidegger énonce ainsi sa théorie sur la perception en se référant au philosophe :

« Comme Leibniz l'a vu assez clairement, le *percipere* [la perception], [...] avance la main vers l'étant et le saisit, pour l'amener à soi dans le concept, par une saisie qui traverse, et pour rapporter sa présence (*repraesentare*) au *percipere*. La *repraesentatio*, la *Vorstellung*, se détermine comme ce qui, en percevant, rapporte à soi (au moi) ce qui apparaît. »⁷¹²

Le dialogue de Norberg-Schulz avec Leibniz présente, certainement, à bien des égards des vues qui concordent avec la satisfaction que ce dernier fournit aux chercheurs et aux théoriciens anti-classiques.⁷¹³ De la théorie de Leibniz dite des petites perceptions, d'après laquelle la perception s'accapare seulement des petits éléments⁷¹⁴, Annie Becq tire le fondement des recherches anti-classiques qui posent comme problème la monumentalité des formes, dont rend compte le Dictionnaire de Watelet et Lévêque : « *il faut agrandir les grandes formes en supprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modèles.* »⁷¹⁵ Ainsi, Sulzer, disciple de Leibniz, qui a beaucoup spéculé sur la problématique de l'art, considère, selon elle, que la propriété perceptive a rapport avec la relation clair-obscur.⁷¹⁶ Sulzer écrit :

« C'est un fait connu par l'expérience, écrit l'académicien de Berlin, mais aussi difficile à expliquer que les pensées et les perceptions, claires ou obscures, qui naissent de l'attention soutenue que nous donnons à un objet, se rassemblent dans l'âme, y germent insensiblement comme des graines dans un terrain fertile, se développent peu à peu, et se montrent au grand jour à l'occasion. »⁷¹⁷

Ce que Norberg-Schulz autorisait à étudier et à penser dans le Baroque, on le trouve réaffirmé par Deleuze. Selon ce dernier, il y a un moment dans l'histoire de l'esthétique leibnizienne, inséparable de la compréhension du Baroque, lequel hérite Heidegger.⁷¹⁸ Deleuze invite à considérer le Pli, une figure emblématique qui résume l'Être. Le pli est

⁷¹² Heidegger, « Moira », in *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 283.

⁷¹³ Becq, A., *op.cit.*, p. 664.

⁷¹⁴ *Idem*, p. 53.

⁷¹⁵ Anne Becq, tome II, p. 664, elle renvoie à Leibniz, *La monadologie*, édition E. Boutroux, p. 177. Pour Watelet et Lévêque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture, gravure*, Paris, Prault, 1792.

⁷¹⁶ *Idem*, p. 413, elle renvoie à Sulzer, dans *Observations sur l'influence réciproque de la raison sur le langage et du langage sur la raison*, 1764.

⁷¹⁷ *Idem*, p. 704; Sulzer, dans « Enthousiasme », *Journal littéraire*, juin 1773, Tome VI, p. 145-146.

⁷¹⁸ Deleuze, G., *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Éditions Minuit, Paris, 1988, p. 46.

aussi l'équivalent du *Zwiefalt* chez Leibniz, il fonde la base de toute l'esthétique de la lumière, qui est, selon Deleuze,, un moyen de faire répandre la question de l'Être (*Dasein*,) capable de présence et de retrait et de l'ancrer solidement dans la critique du langage de l'art. Ce dernier écrit :

« Aussi le pli idéal est-il *Zwiefalt*, pli qui différencie et se différencie. Quand Heidegger invoque le *Zwiefalt* comme le différenciant de la différence, il veut dire avant tout que la différenciation ne renvoie pas à un indifférencié préalable, mais à une Différence qui ne cesse de se plier et replier de chacun des deux côtés, et qui ne déplie l'un qu'en repliant l'autre, dans une coextensivité du dévoilement et du voilement de l'Être, de la présence et du retrait de l'étant. »⁷¹⁹

vi. Le langage de l'entrelacs : forme d'accès à l'architecture vernaculaire

Les accentuations chez Norberg-Schulz qui relancent la problématique de l'expression de la lumière tendent à renouveler et avec force, l'intérêt pour certaines traditions architecturales, nullement choisies au hasard. L'entrelacs, comme toute composition marquée par la prégnance de la relation clair-obscur, apparaît comme un choix stable. Il nous le propose comme forme d'architecture vernaculaire telle qu'elle a été répandue dans les pays nordiques. Si d'après lui c'est bien la question de la lumière qui demande à être répétée dans l'esthétique plastique par l'entremise d'une technique de l'entrelacs « *La lumière, demeure l'élément qui permet à l'entrelacs de s'installer* »⁷²⁰, aspect que confirme Deleuze⁷²¹, l'entrelacs résume dans son travail le parcours de l'architecture vernaculaire, jamais coupée de la Nature, champ qui la détermine. Plus sa composition est serrée, plus le conditionnement de son origine par les rythmes de la nature devient efficace : « *Tension et rythme s'unissent dans l'entrelacs* »⁷²², proche, toujours, de l'homme : « *la tension n'est jamais dissociée de l'homme.* »⁷²³ Pour lui, l'entrelacs constitue, dans son propre jeu d'allusions un peu hésitantes aux phénomènes de la nature, l'appropriation juste d'un rejet du langage classique. Dans ses valeurs

⁷¹⁹ *Idem*, p. 42, Deleuze renvoie au propos d'André Scala, *op. cit.*, note no, 8, p. 42.

⁷²⁰ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1977, p. 245 et suiv. Voir aussi pour l'entrelacs, Norberg-Schulz, 2000, p. 240 et suiv.

⁷²¹ Deleuze, 1988, *op. cit.*, p. 52.

⁷²² *Idem*, p. 245.

⁷²³ *Idem*, p. 154.

critiques, il est, selon lui, pour les pays nordiques l'équivalent du Baroque dans sa contestation du langage classique.⁷²⁴ Proche, dans une certaine mesure et avec discrétion, du Gothique, l'entrelacs s'est vu caractérisé par des désignations qui exprimaient sa « bizarrerie » ou qui déchiffraient son aspect technique. Norberg-Schulz l'introduit ainsi :

« I have used the term “anticlassical” to indicate that the built form may render evident character that “deny” the categories of the classical world. [...] I would like first of all explore in greater depth the opposite correspondent of the classical principle, i.e. the Nordic “Gothic” form. [...] The term “Gothic” meant “barbarian” in the Italian language. The word “lattice” then, refers to something quite basic in the nature anticlassical architecture. In German it corresponds to *Fachwerk*, a term that is used to make evident a compartmentalized framework, while in Italian the word *traliccio* originates from Latin *trillix* (literally, “three heddles”, referring to a complex weaving technique) with clear reference to weaving and looms. As a general rule, a substantive is built out of an action, which in this case would indicate precisely the act of weaving and then the metal or wooden framework used in the construction. [...] in the Nordic world, things are not manifest individually, but rather they present themselves always connected by irrational intertwinings and therefore partly stripped of their corporeal substance. Nordic light contributes to the dematerialization, inasmuch as it does not allow instances of making present in homogeneous solar spaces and does not authorize a corporeality underscored by shadows. One might say that Nordic light is made up of patches of chiaroscuro, of light and dark, which dissolves outlines and accentuates the base into which things vanish. [...] In the heart of the Nordic latticework, energies are stirring extend far beyond the intertwining, aiming upward, like the summits of mountains that embrace the sky. In the North it is not the dome or cupola that corresponds architecturally to natural space, but rather the spire and the curvilinear texture, which take their origin from the forest. »⁷²⁵

Dans sa démonstration de la particularité de la technique de l'entrelacs, développée à l'origine dans les maisons de campagne de l'Emmenthal dans le canton allemand de la Suisse, qui s'est répandue ensuite en direction du Nord jusqu'au Danemark, Norberg-Schulz assume à la considérer comme l'écho d'un message sur l'unité entre la *praxis* et l'évidence du caractère d'une image du monde qu'elle évoque de façon poétique. Dans son dépassement, de cette manière, de l'exigence d'un savoir académique théorique, Norberg-Schulz met, par conséquent, en complémentarité la composition serrée des espaces que crée l'entrelacs, avec la volonté manifeste dans la tradition vernaculaire d'exprimer le rapport de la forme architecturale au monde :

⁷²⁴ Norberg-Schulz, Ch., A:PLP, 2000, p. 169.

⁷²⁵ Idem, p. 169-170.

« In other words, the *Rüdehaus* is a significant image of the world.[...] The typical dwelling of Emmenthal extends in depth, with the stalls and cartshed in the rear (Tenn). The fact that these characteristics were a product of the climate conditions and local use does not undercut or contradict their significance. In an environmental totality, the practical and the poetic are indissolubly linked, and it is therefore not necessary to seek out explanations. As we have already seen, the unity of *praxis* and *poesies* implies that the implementation of an inhabited world possesses a primary importance, and that it will therefore be necessary to work back to the structural origin of the chalet and the houses of Emmenthal. [...]The dwelling of Emmenthal, too, manifests a development from structure to form, inasmuch as the main façade gradually comes to be built in latticework. »⁷²⁶

L'entrelacs se présente, donc, comme un phénomène particulier d'une structure plus générale de la question de la forme, qui est le véritable contexte sur lequel la critique de Norberg-Schulz veut peser : cette structure concerne le Tout, comme problème qui comprend le choix d'un type de relation entre les parties à l'intérieur d'une composition architecturale. À partir de l'intérêt à l'entrelacs, Norberg-Schulz va modifier la perception du Tout. Dans l'entrelacs, le tout se forme, d'après lui, selon une interaction entre les parties qui ne sont que des strates superposées : « *La dilution du mur, qui devient translucide grâce au percement, ne concerne pas uniquement l'épaisseur de la paroi; elle touche aussi le mur sur toute sa longueur et sa hauteur, au point que celui-ci se transforme en une interaction de strates superposées.* »⁷²⁷ Le langage de l'entrelacs n'est au fond qu'un doublet du Pli, comme figure emblématique de la compréhension de l'écriture du langage architectural. Deleuze confirme, quant à lui, que, dans sa transposition sur l'analyse du langage de l'art, le Pli modifie la relation hiérarchique entre les parties et détermine la cohésion du Tout à partir de la relation de dépendance entre des « strates ».⁷²⁸ Il rappelle que l'entrelacs demeure à la croisée du problème esthétique-philosophique du Pli.⁷²⁹ Il combine, toutefois, les deux modèles, que Norberg-Schulz hésitait à leur reconnaître une même origine quant à leurs prémisses, le modèle de l'esthétique qui utilise l'entrelacs et le modèle que propose le Baroque pour ce qui concerne le revêtement extérieur de l'édifice.

⁷²⁶ *Idem*, p. 239-240.

⁷²⁷ *Idem*, p. 245.

⁷²⁸ *Idem*, p. 52.

⁷²⁹ *Idem*, p. 42, Deleuze renvoie au propos d'André Scala dans, *La genèse du pli chez Heidegger*. Deleuze, note no, 8, p. 42, renvoie à Heidegger, Moira, in *Essais et conférences*.

Ce que Norberg-Schulz attend de l'entrelacs, comme forme de langage, est une pure valeur de rythmicité de la vie, l'attention nécessaire du créateur, pour une fois, et pour le spectateur, pour toujours, se disperse dans les détails. C'est moins une alternative qu'il propose qu'une réflexion sur ce qui conditionne la perception quotidienne.

vii. Écho de l'expression de lumière : Lecture du plan ouvert

Sous des prétextes esthétiques, Norberg-Schulz garde une mentalité attachée au principe qui le rapproche de Kahn : retrouver dans l'idée d'une architecture comme « institution » : « *With the notion of "light", we arrive at the problem of expression. The will to be implies a will to express, that is, of giving the institutions "presences"* »⁷³⁰, un matériel de base pour la préparation d'un travail historique :

« Kahn's philosophy evidently has a Platonic origins. Thus he talks about form in the Platonic sense of idea, [...] In returning to the "beginning" he defined the *essentia* in terms of human inspirations and institutions possessing order. »⁷³¹

Dans le tumulte un peu confus des réminiscences des notions, de lumière, d'institution et de « tranquillité afin que la présence puisse être mise en œuvre »⁷³², à travers lesquelles Norberg-Schulz explique la proximité entre Kahn et Heidegger, il faut arriver à saisir le vrai sujet de la recherche. Comme les valeurs esthétiques sont toujours chez lui, la continuité d'une réflexion philosophique, il a fallu qu'il revienne sur la question de l'Être pour mettre à jour sa représentation comme un être-caché occasionnant ainsi une affirmation, que c'est à travers le silence instauré par la lumière : « *The essence of art resides at the threshold where silence and light meet, where "the will to be meets the means of expression"* »⁷³³, que l'être se reconnaît comme tel. Ainsi, ce qui se comprend : À travers la lumière, l'être s'assure de demeurer caché ou en retrait :

« Héraclite estimait que "l'être se cache"; [...] Le terme de silence peut paraître insolite dans le cadre de ce livre ; en fait, il signifie que ce qui est caché se tait jusqu'au moment où la parole lui est donnée à travers l'œuvre. Cette parole

⁷³⁰ Norberg-Schulz, Ch., A:MP, 1988 (1986), p. 201-203.

⁷³¹ *Idem*, p. 206.

⁷³² Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 199.

⁷³³ Norberg-Schulz, Ch., A :MP, 1988 (1986), p. 201.

s'énonce quand le silence et "son aspiration à devenir" rencontrent la lumière qui "confère une présence". »⁷³⁴

Toujours à travers l'accomplissement de l'acte d'exister, qui lui permet de montrer ou de faire parler l'être du bâtiment (la « chose » elle-même), Norberg-Schulz affirme la flambée du silence : « *Mais le silence abrite une "volonté d'existence" qui oriente l'être des choses* »⁷³⁵, prolongeant ainsi la systématisation chez Heidegger de la même idée, considérant que le silence est une modalité de relation de l'être au monde; il est l'origine même du parler et il correspond à un son sans bruit : « *silence [...] which is often regarded as the source of speaking, is already a corresponding. Silence corresponds to the soundless tolling of the stillness of appropriating – showing saying.* »⁷³⁶

La capacité réelle d'ordonner le silence du bâtiment, si chaotique qu'elle apparaît jusqu'ici se trouve élucidée dans un passage crucial dans lequel Norberg-Schulz écrit :

« Thus the work of architecture becomes "an offering to Architecture". Any building which echoes silence represents a return to the beginning. "What will be has always been". Kahn remarks, implying that the basic structures of being are given once forever. »⁷³⁷

D'après ce passage, le silence du bâtiment correspond chez Norberg-Schulz à une l'idée d'une architecture comme « institution », cette idée ne peut être efficace que si elle porte sur une forme qui dénote une origine. À partir de là, le fossé entre la critique herméneutico-philosophique du silence et la demande d'une forme architecturale qui évoque ou qui concrétise une origine va être comblé : « "*Structure is the giver of light*". »⁷³⁸ Dans cette complémentarité que Norberg-Schulz établit ici entre le désir d'utiliser la lumière comme moyen d'expression et la recherche sur la structure du bâtiment, l'architecte est invité ou amené à penser la pièce. Norberg-Schulz écrit : « *When space knows what it wants to be, it becomes a room, that is, a place which has a particular character. The character of a room is, as we have seen first of all determined*

⁷³⁴ *Idem*, p. 282.

⁷³⁵ Norberg-Schulz, Ch., AL, 1997, p. 282.

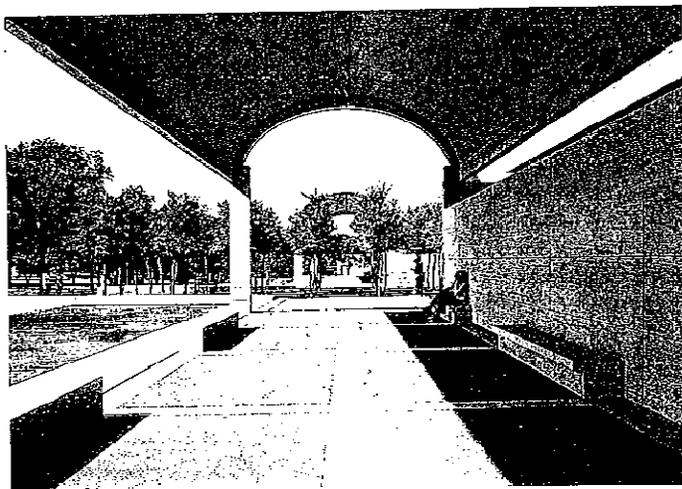
⁷³⁶ Heidegger, M., « *The way to language* », in *On the Way to language*, N.Y., Harper & Row, 1941, p. 131.

⁷³⁷ *Idem*, p. 206.

⁷³⁸ *Idem*, p. 205.

by the relationship between light and structure ». ⁷³⁹ La tâche qu'il vient de décrire va déplacer, élargir, pour mieux articuler, le vrai sujet dont il voulait débattre : l'interprétation du plan libre. Norberg-Schulz conteste par-là l'architecture actuelle mettant en crise la manière avec laquelle le mouvement moderne a traduit l'ouverture. Il écrit :

« It may seem superfluous to mention again this well known fact, but unfortunately the new space conception tends to get lost in the present confusion. [...] the “open plan” should “make room” for modern life, including its complexities and contradictions, which means something quite different the general openness favoured by the vulgarizers of modern architecture. » ⁷⁴⁰



Louis I. Kahn, Kimbelle Art Museum,
Fort Worth, Texas, à partir de 1967.

Figure 21: Kahn, *Kimbelle Art Museum*
Source : Norberg-Schulz, AL, 1997.

Si le travail et la pensée de Kahn : « *“Architecture creates the feeling of a world within a world, which it gives to the room”, to quote Kahn once again* » ⁷⁴¹ parviennent, selon Norberg-Schulz, à remplir une tâche depuis longtemps oubliée : « *Kahn [...] retourne à “l’édifice”, et récupère ainsi un sens de vérité qui avait été oublié depuis longtemps* » ⁷⁴², il est également important, selon lui, d’y voir un soutien à une pensée philosophique : «

⁷³⁹ *Idem*, p. 205.

⁷⁴⁰ *Idem*, p. 186.

⁷⁴¹ *Idem*, p. 206.

⁷⁴² Norberg-Schulz, Ch., GL, 1981, p. 198.

What Kahn talks about are man's basic forms of being-in-the-world, to use Heidegger's terminology »⁷⁴³, qui permet de transformer les idées en une action critique. Norberg-Schulz réfère à Fehn et souligne : « *Le secret de l'intensité de l'œuvre de Fehn réside dans sa capacité à affronter d'une manière poétique, certains aspects fondamentaux de l'architecture* »⁷⁴⁴ et Fehn pose à travers cette œuvre l'image de la «pièce» : « *the hill with its slopes and winding paths is translated into images of "room".* »⁷⁴⁵ Fehn ajoute aussi :

« The base for all architecture is "room". The structure gives the opening toward light. This opening determines the amount of visible landscape. Architecture is the mask of nature. Man through his room-picture is able to create objects that nature cannot express. »⁷⁴⁶

On remarque bien ici que Fehn sépare la relation avec la nature et l'ouverture du bâtiment sur le site naturel. Norberg-Schulz l'avait d'ailleurs fait remarquer, que les maisons de Fehn ont un caractère introverti, Fehn, « construit le site ».⁷⁴⁷ À propos de la maison Bodtker, soulignée par Norberg-Schulz⁷⁴⁸, Fehn dit : « *The house [Bødtker] has an existence separate from outside. And yet the hill with its slope and its winding paths is translated into images of rooms.* »⁷⁴⁹ Ceci nous conduirait certainement à comprendre les exigences qui remplissent, dans le travail de Fehn, la réminiscence de l'image de la pièce, tout au plus qu'elles contiennent, selon Norberg-Schulz, une position nette de contestation de l'exercice d'influence par le style de vie sur la forme architecturale.⁷⁵⁰

Fehn semble être remis lui aussi aux mêmes instruments pour rendre disponible le phénomène de la pièce, non pas en tant que forme, mais en tant qu'une expression de la lumière. Il dit à propos de la maison Norrköping en Suède : « [...] *the house protects the eternal existence of light. Each room's moment is an expression, a religion of light.* Light

⁷⁴³ Norberg-Schulz, A:MP, 1988 (1986), p. 201.

⁷⁴⁴ Norberg-Schulz, SA, p. 131.

⁷⁴⁵ Fehn, S, propos recueillis par Per Olaf Fjeld, dans *Sverre Fehn, The Thought of construction*, Rizzoli, New York, 1983, p. 68.

⁷⁴⁶ *Idem*, p. 150.

⁷⁴⁷ Norberg-Schulz, Ch., SA, p. 131.

⁷⁴⁸ *Idem*, p. 131.

⁷⁴⁹ Fehn, S, propos recueillis par Per Olaf Fjeld, op. cit., p. 68.

⁷⁵⁰ Norberg-Schulz, Ch., 1991 (1991), p. 131.

is a creation of life. »⁷⁵¹ Pour Fehn aussi, le retour à la notion de pièce fait partie d'une ontologie de l'objet architectural qui réalise la même idée kahnienne d'institution. Chez l'un, comme chez l'autre, les objets sont les mêmes, et les instruments auxquels ils s'en remettent sont identiques. Et Norberg-Schulz, sans aucun détachement critique, s'inscrit dans l'attention qu'ils prêtent respectivement à renouveler la question de l'origine.

L'intérêt de Norberg-Schulz à traiter l'expression de la lumière, qui balance entre l'irrationnel, lisible dans sa lecture des structures "non-mesurables" du langage architectural chez Kahn : « *Car le non-mesurable est une caractéristique de l'être en devenir et renvoie donc à l'ordre de la présence, autrement dit à ce que nous avons pour tâche de rendre visible. [...] Kahn, dans un même esprit, définit le non-mesurable comme silence* »⁷⁵², et l'universel que la foi chrétienne révèle à travers son art sacré⁷⁵³, contient une volonté de heurter le langage de la théorie. La lumière et le silence, établis ainsi comme des catégories conceptuelles, constituent pour Norberg-Schulz le moyen de rupture avec les concepts architecturaux calfeutrés dans les systèmes théoriques, ils entraînent la suppression des empreintes que la Théorie laisse sur la pensée architecturale. C'est sur cette attitude kahnienne de générer des concepts flous, c'est-à-dire, lumière et silence, que sa critique a pu greffer tour à tour les contributions de Kahn qui, selon Girard, ont effectivement dissocié, et c'est là le point nodal, le lien que le Mouvement moderne avait établi entre principes architecturaux et vocabulaire formel de la théorie.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Fjeld, P-O, *op. cit.*, p. 64..

⁷⁵² *Idem*, p. 282.

⁷⁵³ *Idem*, p. 94.

⁷⁵⁴ Girard, Ch., *op. cit.*, 1986, p. 154-156.

VII. Conclusion

Notre objectif dans ce chapitre était d'approfondir la relation chez Norberg-Schulz entre l'image architecturale et la question de l'Être et de rendre manifeste l'immédiateté du problème de l'ouverture en architecture au niveau des différents axes sur lesquels cette relation est située. Nous avons aussi montré comment le problème de l'ouverture acquiert le statut d'un instrument qui maintient l'argument centré sur la question de la perception.

Il est, en fait, primordial de considérer, à partir de nos éclairages sur les propriétés phénoménologiques de l'ouverture de la forme et de son symbolisme, le transfert que Norberg-Schulz effectue des nœuds de l'architecture baroque à l'analyse de l'architecture moderne, et de là, rallier la pratique architecturale à la recherche historique.

De cette convergence entre l'orientation du projet et l'exploration d'un réseau d'images associées à l'architecture baroque, la réflexion que Norberg-Schulz donne à comprendre la nature de la recherche à entamer, certes en architecture, mais aussi les cibles des préoccupations environnementales, y compris les préoccupations urbanistiques, qui devraient, selon lui, porter sur des situations « concrètes » concernant le problème de l'usage quotidien de l'espace urbain. Ce qui veut dire que ces situations devraient être reconsidérées à la lumière de la recherche phénoménologique comprenant une modification dans la définition des priorités pour la production et la valorisation de l'espace urbain. La modification des rythmicités de la vie, que Norberg-Schulz définit phénoménologiquement, sous l'angle des considérations des temporalités humaines, avec lesquelles l'utilisateur entre en rapport avec l'espace, est l'élément le plus immédiat à regarder.

Norberg-Schulz a mis, à travers le pont qu'il a jeté entre le Baroque et l'architecture moderne, à la disposition de l'architecte et de l'urbaniste des outils de base pouvant exposer les programmes de l'architecte et les politiques d'aménagement à des importants travaux de révisions. Le thème central qui exige une étroite collaboration de l'architecte et de l'urbaniste, reste pour lui le foyer urbain. Non dénuée de difficulté, dans le cadre

des urbanités très développées, la mise en œuvre de ce thème, peut-être moins exposée à des obstacles s'il est pensé comme produit de petite échelle. Au fond, et c'est là l'aspect prometteur dans ses propositions, plus modeste est l'échelle de l'unité spatiale à travailler, mieux sont les résultats, notamment en regard de deux priorités à considérer, le mouvement ou la mobilité et la perception.

Ce qui est à retenir de l'ensemble des éléments de notre exposé dans ce chapitre, c'est cette association serrée dont rend compte Norberg-Schulz entre les micro-structures spatiales et la possibilité de perception. C'est là l'apport fondamental de la phénoménologie de Heidegger, en ce sens où la question de l'Être, permet d'inciter à une recherche spatiale motivée par le souci de détail.

De la synthèse entre les notions de vie et d'organisme et l'architecture baroque, Norberg-Schulz forme aussi les bases d'une recherche qui puisse structurer l'expression architecturale autour du mouvement. Travaillée et explicitée selon de multiples parcours, l'expression du mouvement est certes, pour lui un domaine d'exploitation provoquée par des conditions d'existence. Mais dans un débat sur la tâche architecturale durant la post-modernité, l'expression du mouvement est provoquée par lui par une pratique réflexive qui vise à unifier le monde autour d'un même langage.

Conclusion générale

Pour étudier l'œuvre de Norberg-Schulz, nous avons défini notre objet de recherche autour de la place que tient la signification architecturale dans son œuvre, avec comme paramètre pour bien la caractériser, le problème de la perception qui permet plus précisément de déterminer le rôle et la vocation de l'œuvre architecturale. Notre question de départ était de savoir comment sa théorie aborde la question de la signification architecturale et comment elle se structure à travers le temps. Il en découlait une question spécifique sur le statut théorique ou épistémologique de son premier ouvrage SLA. Ce qui nous a induit à faire le postulat que SLA s'introduit à plus d'un titre comme modèle théorique, visant à résoudre le problème de la conception et à définir les prémisses de la pratique du Projet. C'est ce qui l'éloigne du problème de la perception, thème central qui suscite la réflexion sur la relation du spectateur à une forme architecturale.

Nous étions amenés à montrer, suite aux modifications du cadre épistémologique introduites dans les ouvrages qui succèdent à SLA, lisible à travers l'ouverture à la phénoménologie de Heidegger et à la question qu'il amène sur la situation de l'être-au-monde, qu'il s'agit d'un changement de paradigme et d'un déplacement radical du cadre d'étude de la signification architecturale. Si la signification architecturale, comme matière à traiter, s'est altérée au fil de la plume de Norberg-Schulz, il était de notre rôle de cerner les influences qui s'exercent sur sa théorie qui expliquent ce changement. Autrement, il n'y aurait pas eu de véritable étude de la position de Norberg-Schulz, qui était parfaitement conscient des enjeux épistémologiques qui déterminent l'analyse de la signification architecturale.

I. Synthèse des résultats de la recherche

i. La situation de SLA

Nos résultats ont démontré que SLA a fait une mise au point des connaissances théoriques qui unissent l'architecture à des thématiques qui prennent effet dans un cadre de métalangage, à savoir la connaissance cognitive et la proposition d'une construction sémiotique de la question de la signification. L'effort de synthèse de ces connaissances,

qui lui est caractéristique, avait pour but une lecture structurale de la signification architecturale, qui rejoint, dans l'élément culturel ou social, la motivation à formuler des critiques et des définitions de la tâche de la discipline.

Une des articulations majeures de cette percée, qui trouve son origine dans le développement des sciences pragmatiques, la sémiotique et la psychologie empirique et environnementale, est la présentation de l'architecture comme un instrument de communication visuelle, qui a mutilé la possibilité de développement d'un cadre autonome pour étudier la perception; conséquemment, perception voulait dire, dans l'arc de l'évolution du problème de la communication, information.

Il est aussi certain que cette volonté chez Norberg-Schulz d'appeler l'architecture à prendre une position dépendante du « contexte », réglant les rapports entre les éléments sociaux, voire le Système, et le réseau des significations architecturales, l'a amené à reconnaître tacitement et à travailler l'orientation du Projet. Sa théorie, ainsi centrée sur le Projet, a débouché sur l'empêchement de reconnaître le niveau d'acquisition d'informations sur la signification architecturale directement à partir des précédents historiques. Ce mutisme de l'architecture vis-à-vis des formes historiques, que Norberg-Schulz a travaillé à l'aide de l'approche structurale, s'est reflété dans l'éloignement de l'attention à la dynamique d'action de l'image architecturale.

Voulant rendre compte du réel, qui se constitue à partir des réalités sociales telles qu'elles sont vécues, Norberg-Schulz n'a pas seulement questionné la possibilité de tirer des significations du rapport global entre l'activité architecturale et les représentations par image qui vivent d'une vie propre (qui existent en soi), mais a aussi enquêté sur les moyens qui pourraient mettre l'image architecturale en enclave. Sa recherche qui a pris les traits d'une critique typologique dépendante de la nécessité de s'approprier des instruments propres à l'analyse sémiotique, a indirectement accompli un processus d'articulation entre la recherche typologique et les pratiques techniques facilitant la reproduction.

ii. La situation des ouvrages postérieurs à SLA

Si dans SLA, c'est la volonté du théoricien qui s'est laissée exprimer, dans les ouvrages qui lui succèdent, la séparation de la théorie, qui a changé radicalement la nature des débats sur la signification architecturale, est devenue un objectif.

L'activité critique de Norberg-Schulz en tant qu'historien devient non seulement totalement indifférente vis-à-vis de l'approche sémiotique, mais s'attribue comme tâche de montrer qu'il est aussi vain que stérile d'emprunter la voie de la critique du langage qu'elle transfère à travers sa construction du concept de signe. L'analyse de la signification architecturale se justifie et se précise alors entièrement à travers une analyse de l'image. La critique de Norberg-Schulz de la signification architecturale suscite ainsi des doutes, voire des réfutations, du soutien de la discipline aux situations qui ont un rapport avec le vécu immédiat. Elle l'incite à se rapporter à son histoire, à partir de la dynamisation qu'il effectue et provoque de l'activité de l'image architecturale. Il est certain que la volonté méthodique de Norberg-Schulz de multiplier les parcours pour affronter, par l'analyse de l'image, l'activité sémantique au sein de la discipline a permis d'ouvrir sur des débouchés conceptuels voués à mettre constamment en état de crise le langage architectural du mouvement moderne.

La contribution majeure de Norberg-Schulz consiste, tel que nous croyons l'avoir bien montré, à avoir formulé une définition nouvelle de l'*ouverture* de la forme architecturale en dehors de celle fournie par le mouvement moderne. Entre la nécessité qu'il voyait de faire l'impasse sur la définition de l'ouverture par le mouvement moderne et le désir de réintégrer l'histoire dans les programmes de l'activité architecturale, il y a un objectif qui revêt le sens d'une réorientation de la recherche historique, voire même d'une redéfinition de ce qui est historique. À cet égard, le problème de l'architecture baroque s'est présenté avec acuité, d'une part, en tant qu'une ouverture à la *vie*, au sens de la complémentarité entre les actions existentielles et les *faits organiques* qui s'expriment par le *mouvement*, et d'autre part, par sa capacité de synthétiser l'histoire de la forme

architecturale, notamment avec la perspective borrominienne de confrontation de formes et de styles.

Norberg-Schulz a rendu crédit à cet éclectisme d'origine historique en travaillant le collage chez Venturi, et a comblé, à partir de là, comme lui, le fossé qui séparait sur le plan de la recherche les deux pôles de la théorie architecturale : la conception et la perception, pour faire accepter la centralité du problème de la perception.

Si nous devons résumer en quelques mots les aboutissements de la dynamisation de Norberg-Schulz de l'activité de l'image architecturale, ce serait, *mouvement* et *ambiguïté*. C'est aux termes de ces deux données qu'il devient aussi l'héritier de Heidegger. Norberg-Schulz a ainsi créé des jeux d'équilibre entre, d'une part, les rôles de l'image, qui sont *l'ambiguïté et le mouvement*, qu'il invite l'architecture à remplir, et, d'autre part, les manifestations des particularités de l'architecture des pays scandinaves. La post-modernité qu'il avance sous ces termes doit se faire accepter comme une contestation du débat sur la relation entre architecture et culture, au gré d'un positionnement de la relation avec la nature.

II. Suggestions pour des recherches futures

L'apport fondamental de Norberg-Schulz est d'avoir accompli avec Venturi un projet, non seulement historique, mais aussi post-moderne. Dans la perspective de Norberg-Schulz, il n'y a pas, en dehors de ses vérifications – effectuées pour faire, sous des prétextes phénoménologiques, des «ordres» –, un objet d'acquisition post-moderne, des limites tranchantes entre le sens historique d'une œuvre et le sens du travail post-moderne. Justement, si nous revenons sur sa perception, d'une part, de ce qui est véritablement historique, – perception interne au langage de Borromini – et d'autre part, de l'architecture post-moderne dont la genèse et les procédés sont, selon lui, le propre de l'organisation par Venturi d'une image architecturale hautement complexe, nous devons répéter que le collage – projet que Venturi partage avec Borromini – oscille constamment entre l'historique et le post-moderne. Cet élément, le collage, pourrait faire l'objet de

recherches en vue d'explorer une dimension esthétique importante de l'architecture post-moderne. Norberg-Schulz en dit :

« We have already mentioned Robert Venturi, and may add Jean Nouvel, who in the *Lyons Opera House* incorporated in the façade part of an existing classical building (1995). The Hedmark Museum by Sverre Fehn is also an eminent example of architectural collage». ⁷⁵⁵

Le procès que prononce Norberg-Schulz ici trouve certainement des paramètres plus ou moins proches à l'intérieur des structures des œuvres des architectes qu'il mentionne. Par ailleurs, il y a un équilibre que nous avons pu constater entre les réflexions de Norberg-Schulz et les tendances présentes dans les travaux de Nouvel qui nous paraît susceptible de former la base d'une recherche future.

Si nous devons partir du collage, nous pouvons mentionner le projet pour logement à Chelsea (É-U). Nouvel cherche ici à faire fonctionner simultanément le langage, des couleurs, des matériaux et le jeu de dimensions. Dans la description qu'il fait de son projet «Boulogne-Billancourt/immeuble C1», Nouvel insiste sur la non-identité de son bâtiment. C'est un concept d'un «non-tour», dit-il. Les signes de la non-identité de son œuvre sont perceptibles à travers le «contraste» et la «diversité», parmi d'autres éléments. Nouvel décrit ainsi son œuvre :

« [...] C'est un concept d'un "non-tour", il s'agit plutôt d'une stratification, d'un empilement, prétexte à inventer des terrasses, des horizons fictifs, à contraster, à révéler des différences : diversité, interférence avec la nature, dialogue à distance avec la colline Saint-Cloud, révèle l'invention d'habiter quelque part, différemment de son voisin. » ⁷⁵⁶

Norberg-Schulz a souligné dans son ouvrage *Principles of Moderne Architecture* (2000, 1988), qu'il y a dans l'architecture japonaise un fil conducteur pour rapprocher l'architecture moderne des sources les plus éloignées. Contre la perte de significations, à laquelle Norberg-Schulz a réagi, se manifestent au Japon des tendances qui reflètent à bien des égards les réflexions de Norberg-Schulz. Chez un bon nombre d'architectes japonais, on ressent des tons qui condamnent l'architecture moderne dans sa version saturée et dégagée du poids d'un héritage historique, et ce à travers des œuvres qui

⁷⁵⁵ Norberg-Schulz, Ch., PMA, 2000, p. 46.

⁷⁵⁶ Nouvel, J., site de l'architecte.

semblent s'inscrire : soit dans l'histoire de l'architecture occidentale davantage que dans la tradition architecturale japonaise, soit dans une sorte d'ontologie de l'objet architectural, voire même de l'objet domestique. Norberg-Schulz a ouvert la voie à des formes multiples d'expression architecturale, de telles tendances pourraient trouver une grande légitimité en regard du statut de la signification architecturale qu'il a déterminée à partir des éléments archétypaux. C'est dans ce même esprit qu'il a insisté sur la valeur des maisons de Fehn pour l'architecture post-moderne, évoquant à travers leurs façades un visage humain.⁷⁵⁷ Si aujourd'hui, l'architecture a à sa disposition, à la suite de Norberg-Schulz, des matériaux de réflexion précieux, ces matériaux peuvent être exploités dans un travail de recherche de visée comparative. Ce qui se fait justement au Japon mérite d'être considéré sous cet angle.

⁷⁵⁷ Norberg-Schulz, Ch., SA, p. 132 et suiv.

BIBLIOGRAPHIE

Arnold, Madeleine, *Les modèles chez Alexander*, Centre d'études et de recherches Architecturales (École nationale Supérieure des beaux-arts), Paris 1977.

Aubenque, Pierre, « Le débat de 1929 entre Cassirer et Heidegger », dans *Ernest Cassirer de Marbourg à New-York*, Sous la direction de Jean Seidengart, éditions Cerf, Paris, 1990.

Arnheim, Rudolf, *La pensée visuelle*, traduit de l'américain par Claude Noël et Marc Le Cannu, Flammarion, Paris, 1976.

Arnheim, Rudolf, *Vers une psychologie de l'art*, Éditions Seghrs, Paris, 1973.

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954.

Arnheim, Rudolf, *La dynamique de la forme*, Éditions Seghrs, Paris, 1986.

Arnold, Madeleine, *Les modèles chez Alexander*, Centre d'étude et de recherches Architecturales (École nationale Supérieure des beaux-arts), Paris, 1977.

Baggio, Patrick, *Peut on bâtir l'habiter : un architecte s'interroge*, mémoire de maîtrise présenté à l'université de Montréal, 1988.

Banham, Reyner, *Le Brutalisme en architecture, Éthique ou esthétique ?*, Dunod, Paris, 1970.

Benjamin, Walter, *Poésie et Révolution*, Denoel, Paris, 1936.

Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, le Seuil, Paris, 1965, p. 64.

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, traduit par Annette Lavers et Colin Smith, Hill & Wang, New York, 1968.

Barthes, Roland, *Critiques et vérité, édition*, Le Seuil, Paris, 1965.

Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, De la raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814, Vol II*, 1984.

Birault, Henri, *Heidegger et l'expérience de la pensée*, Gallimard, 1978.

Boudon, Philippe, *Introduction à l'Architectorologie*, Série Sciences de la conception, Dunod, Paris, 1992.

Borrissavlievitch, Miloutin,. *Les théories de l'architecture, essais critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Payot, Paris

Boudon, Philippe, « Conception et projet », dans *L'architecture et le philosophe*, sous la direction d'Antonia Soulez, Éditions Mardaga, Bruxelles, 1993.

Bourgault, Jean, « À la croisée d'une lecture : Sartre et Ricœur », dans *Déconstruction et Herméneutique*, dossier central, Le Cercle Herméneutique, Janvier 2004, numéro 2.

Bousbaci Rabah, *Les modèles théoriques de l'architecture : de l'exaltation du faire à la réhabilitation de l'agir dans le bâtir*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal, 2003.

Bouveresse, René, *L'expérience esthétique*, Armand Collins, 1998.

Charbonneau, Georges, *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000.

Chateau, Dominique, *La question de la question de l'art*, Notes sur l'esthétique analytique, PUV, 1994.

Chateau, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, L'Harmattan, Paris, Montréal, 2000.

Choay, Françoise, « Pensées sur la ville, arts de la ville », dans *Histoire de la France urbaine*, vol. iv. Sous la direction de George Duby, Seuil, Paris, 1980.

Celis, Raphaël, *Langage de l'action et activité langagière. A propos du livre de J. Bernstein : Praxis and Action*, in *La sémantique de l'action*, CNRS, Paris, 1977.

Cometti, Jean-Pierre, *Être et temps de Martin Heidegger, Questions de méthodes et voies de recherche*, sous sa direction avec Dominique Janicaud, SUD, Marseille, 1989.

Cuvillier, Armand, *Où va la sociologie française?* Librairie Marcel Rivière, Paris, 1953.

D'Alembert, Jean Le Rond, « Discours préliminaires » de l'Encyclopédie (1751), Paris J. Vrin, 1984.

D'Arcy, Philippe, *La réflexion*, PUF, Paris, 1972.

D'Arcy, Wentworth Thompson, *Formes et croissance*, Seuil, Paris, 1917.

Dascal, Marcelo, *La sémiologie de Leibniz*, Aubier Montaigne, Paris, Collection Analyse et raisons, 1978.

Dastur, Françoise, « Dialectique de la compréhension et de l'explication selon K.O. Apel » dans *La sémantique de l'action, La sémantique de l'action*, CNRS, Paris, 1977.

Graafland, De Arie, Leslie Jaye Kavanough, George Baird, *Crossoverarchitecture, Urbanism, Technology*, 2006.

- Deleuze, Gilles**, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Éditions Minuit, Paris, 1988.
- Deniau, Guy**, «Présentation », dans *Déconstruction et herméneutique*, Dossier central, de la revue semestrielle Le cercle Herméneutique, Paris, janvier 2004, numéro 2.
- Deniau, Guay**, *La phénoménologie herméneutique de Gadamer*, Ousia, Bruxelles, 2002, recension par Georges Charbonneau, p. 221, dans *Déconstruction et herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, janvier 2004, numéro 2.
- Deniau, Guy**, Recensions et lectures, dans *Déconstruction et Herméneutique*, dossier central, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000, pp. 221-222.
- Derrida, Jacques**, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.
- Derrida, Jacques**, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.
- Donatella Di Cesare**, *Étoiles (Stelle) et constellations (Costellazioni)*, *La différence entre herméneutique et déconstruction*, dans *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000.
- Durand, Gilbert**, *L'imagination symbolique*, 1964, Quatrième édition, PUF, Paris, 1989.
- Durkheim, Émile**, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.
- Durkheim, Émile**, *De la division du travail social*, Presses universitaires de France, Paris, 1960.
- Eco, Umberto**, *Function and Sign : The Semiotics of Architecture*», pp.11-69, in *Signs, Symbols, and Architecture*, Wiley & Sons, Chichester, New York, Brisbane, Toronto, 1980.
- Fages, Jean-Pierre**, *Comprendre le structuralisme*, Privat Éditeur, 1968.
- Farel, Alain**, *Le troisième Labyrinthe, Architecture et complexité*, Les éditions de la Passion, Montreuil/Bois, 1992.
- Fjeld, Per Olaf**, *Sverre Fehn, The Thought of Construction*, Rizzoli, New York, 1983.
- Folkrieski, Wladyslaw**, *Entre le classicisme et le romantisme, Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1969.
- Fox, De Warwick**, *Ethics and the built Environment*, London, New York, Routledge, 2000.
- Frankl, Paul**, *Principles of architectural history : The four phases of the architectural style : 1420-1900*, Cambridge MIT, 1973.

Froment-Meurice, Marc, *Sans mot dire (La parole, § 34), «Être et temps» de Martin Heidegger, Questions de méthodes et voies de recherche*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud, SUD, Marseille, 1989.

Froment-Meurice, Marc, *La chose même : Solitudes II, Galilée, Paris, 1992.*

Gadamer, Hans G., *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, J. Grondin, G. Merlio, Seuil, Paris, 1996.

Gadamer, Hans G., *Philosophical hermeneutics*, traduit et édité par David E. Linge, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1976.

Gadamer, Hans G., «Texte et interprétation», in *L'art de comprendre II*, Aubier, Paris, 1982-1991.

Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, cinquième édition, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, 1967.

Giedion, Sigfried, *The Eternal Present : The beginning of Architecture*, Pagheon Books, New York, 1964.

Girard, Christian, *Architecture et concepts nomades*, Mardaga, Bruxelles, 1986.

Gombrich, Ernest H., *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, Paris, 1971 (1959).

Gropius, Walter, *Bauhausbauten Dessau, Bauhausbücher 12*, Dessau, 1930.

Habermas, Jürgen, *Martin Heidegger, l'œuvre et l'engagement*, Les Éditions du CERF, 1988.

Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Francfort-sur-le-Main, 1985; trad. Fr. *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1990.

Heidegger, Martin, *De l'essence de la vérité, Approche de « l'allégorie de la caverne » et du Théétète de Platon* de Martin Heidegger, Edition NRF, 1988.

Heidegger, Martin, *Interprétation phénoménologiques d'Aristote*, préface de H.-G. Gadamer, Mauvezin, Trans-Europ-reperess, 1992, (1923).

Heidegger, **Martin**, *Basic Writings*, New York. 1977.

Heidegger, Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, Nathan, Paris, 1985.

Heidegger, Martin, *Question I*, Gallimard, Paris, 1957.

Heidegger, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF, « Quadrige », Paris, 1992 (1959).

- Heidegger, Martin**, «*The way to language* », in *On the Way to language*, N.Y., Harper & Row, 1941.
- Heidegger, Martin**, *Question II*, Gallimard, Paris, 1968.
- Heidegger, Martin**, *Être et temps*, (1964) traduit par François Vezin, Gallimard, Paris, 1986.
- Heidegger, Martin**, *Poetry, Language, Thought*, Albert Hofstadter, New York, 1971.
- Heidegger, Martin**, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958.
- Heidegger, Martin**, *Chemins qui mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962.
- Heynen, Hilde**, *Architecture and Modernity: A Critique*, *Journal of Urban Design*, no. 8, fév, 2003, pp. 67-81, Abingdon, Carfax publishing.
- Hernandez, De Felipe**, *Transculturation Cities, Spaces and Architectures in Latin America*, 2005.
- Husserl, Edmond**, *L'origine de la géométrie*, traduction et introduction par Jacques Derrida, PUF, Paris, 1962.
- Jankovic, Zoran**, « *Le texte éminent et Schibboleth* », dans *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000,
- Jankovic, Zoran**, *Au-delà du signe : Gadamer et Derrida. Le dépassement herméneutique et déconstructiviste du dasein ?*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, collection « Ouverture philosophique », 2003.
- Jencks, Charles**, *Signs, Symbols and Architecture*, Chichester, Wiley, Toronto, 1980.
- Jencks, Charles, G. Baird** (eds), *Meaning in Architecture*, New York, G. Braziller, 1970-1969.
- Joedicke, Jürgen**, «Vorbemerkungen zu einer Theorie des architektonischen Raumes, zugleich Versuch einer Standortbestimmung der Architektur », *Bauen & Wohnen*, September 1968.
- Kahn, Louis**, Khan, in *Perspecta* 7, 1961, p. 9-28.
- König, Giovanni Klaus**, *Analisi del Linguaggio architettonico*, Florence, 1964.
- Krieger, Alex**, « Toward an Urbanistic Frame of Mind », *Harvard Design Magazine*, spring/Summer 2006.
- Le Moigne, Jean-Louis**, *Les épistémologies constructivistes*, PUF, Paris, 1995.

- Le Moigne, Jean-Louis**, *Le constructivisme*, Tome 1, : des fondements, ESF Éditeur, Paris, 1994.
- Lorenzer, Alfred; K. Horn**, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt-a.-M, 1968.
- Lyotard, François**, *La condition postmoderne*, Édition Minuit, Paris, 1979.
- Marshall, Richard**, « *The Elusiveness of Urban Design* », in *Harvard Design Magazine*, spring/Summer 2006.
- Meyer, Michel**, *De la possibilité de la question de l'être*, dans «*Être et temps* » de *Martin Heidegger, Questions de méthodes et voies de recherche*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud, SUD, Marseille, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice**, *La phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1976.
- Morris, Charles**, *Foundation of the Theory of Science*, Chicago, 1938.
- Morris, Charles**, *Varieties of Human Value*, Chicago, 1956.
- Maldonado, Tomaso**, «Le mouvement moderne et la question «post»», dans, *Babylone no : I*, Les éditions 10/18, Union générale d'Éditions, ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, 1983, p. 81-90;
- Maldonado, Tomaso**, *Environnement et idéologie*, Union générale d'éditions, Paris, 1972.
- Norberg-Schulz, Christian**, *Système logique de l'architecture*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1974 chez,
- Norberg-Schulz, Christian**, *Intentions in Architecture*, Universitetsforlaget, Oslo, 1963.
- Norberg-Schulz, Christian**, *Habiter, vers une architecture figurative*, Édition Electa Milan, 1985.
- Norberg-Schulz, Christian**, *Architecture baroque et classique*, collection, *Histoire mondiale de l'architecture*, dirigée par Pier Luigi nervi, éditeur Berger-Levrault, Paris, 1979.
- Norberg-Schulz, Christian**, *Architecture : Meaning and Place*, Electa/Rizola New York, Milan, 1988.
- Norberg-Schulz, Christian**, *Architecture : Presence, Language Place*, Skira Architecture Library, Milan, 2000.

Norberg-Schulz, Christian, *Baroque Architecture*, Electa/Rizzoli, New York, 1979/1986, édition originale publiée chez Electa Editrice, Milan, 1971, traduction française, chez Harry N. Abrams, New York, 1972.

Norberg-Schulz, Christian, *Existence, Space and Architecture*, Praeger publishers, New York, 1971.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture*, Mardaga, Bruxelles, 1981.

Norberg-Schulz, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1977.

Norberg-Schulz, Christian, *L'Art du lieu, Architecture et paysage, permanence et mutations*, Le Moniteur, Paris, 1997.

Norberg-Schulz, Christian, *Modern Norwegian Architecture*, Norwegian University Press (Universitetsforlaget AS), Oslo, 1986.

Norberg-Schulz, Christian, *Principles of Modern Architecture*, Andreas Papadakis Publisher, Londres, 2000.

Norberg-Schulz, Christian, *Scandinavie, Architecture 1965-1990*, Éditions du Moniteur, Paris, 1991.

Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie : Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1975.

Payot, Daniel, *Le philosophe et l'architecte*, Aubier, Paris, 1982.

Piaget, Jean, *Le structuralisme, Que sais-je?*, PUF, 1968.

Pichot, André, *Petite phénoménologie de la connaissance*, Aubier, Paris, 1991.

Petersen, Steven Kent, *Space and Anti-space*, in *The Harvard Architecture review*, Volume I, printemps 1980, *Beyond the Modern Movement*, The MIT Press.

Pevsner, Nikolaus, *Génie de l'architecture européenne*, Éditions Taillandier et Hachette, Paris, 1965.

Pietilä, Reima, *Notion, Image, Idea*, Helsenkiand Jyväskylä, Finland, 1974.

Quantrill, Malcolm, *Reima Pietilä, Architecture, Context and Modernism*, Rizzoli, New York, 1985.

Rader, M., *A Modern Book of Aesthetics*, New York, 1952.

Ramozzi-Chiarottino, Zelia, *De la théorie de Piaget à ses applications, Une hypothèse de travail pour la rééducation cognitive*, introduction de Jean-Marie Dolle, éditions PAIDOS/CENTRURION, Paris, 1989.

Raynaud, Dominique *Architectures comparées, Essai sur la dynamique des formes*, éditions Parenthèse, Paris, 1998.

Ragon, Michel, *Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme*, Casterman, Paris, 1971.

Ricœur, Paul, *Phénoménologie et analyse linguistique*, in *La sémantique de l'action*, CNRS, Paris, 1977.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983-1985.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome 3, Paris, Seuil, 1983-1985.

Riegl, Alois, *L'origine de l'art baroque à Rome*, Klincksieck, Paris, 1993.

Riegl, Alois, *Grammaire historique des arts plastiques, Volonté artistique et vision du monde*, Edition Klincksieck, Paris, 1978.

Sallis, John, «Où commence Être et temps », dans *Être et temps de Martin Heidegger, Questions de méthodes et voies de recherche*, sous la direction de Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud, SUD, Marseille, 1989.

Sancipriano, Mario, «L'Objet esthétique et l'art : considérations phénoménologiques», dans *Phénoménologie et littérature : L'origine de l'œuvre d'art*, Naanman, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle (Juin 1985) Fascicule II, 1985.

Schmit, Pierre-Etienne, « Heidegger et l'idée de la phénoménologie comme science originaire de la vie », dans *Déconstruction et Herméneutique*, Le Cercle Herméneutique, Paris, Janvier 2000.

Scott Brown, Denise, «*Interview, Robert Venturi and Denise Scott Brown* », in *The Harvard Architecture review*, Volume I, printemps 1980, Beyond the Modern Movement, The MIT Press, p. p. 2

Scott Brown, Denise, « *Urban Design at Fifty, a look ahead: a personal view* », *Harvard Design Magazine*, printemps/été 2006, no. 24.

Soulez, Antonia, « Pour une pensée de l'architecturalité », dans *L'architecte et le philosophe*, sous sa direction, Mardaga, Bruxelles, 1993.

Tafuri, Manfredo, *Théories et histoire de l'architecture*, Éditions Sadg (Société des Architectes et Diplômes par le Gouvernement, Paris, 1976.

Tocanne, Bernard, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle, Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Klincksieck, 1978.

Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1966.

Vergnioux, Alain, *Pédagogie et théorie de la connaissance, Platon contre Piaget ?*, Éditions Peter Lang, ouvrage publié avec le concours de l'Académie suisse des sciences humaines, Berne, 1991.

Vernant, Jean-Pierre, *Mythes et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique*, F.Maspero, Paris, 1965.

Wolfflin, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Éditeur G. Monfort, Brillion, 1985,

Zevi, Bruno, *Architecture as Space, How to look to architecture*, Edition Joseph A. Barry, Horizon Press, New York, 1957.

Zima, Pierre, V., *Théorie critique du discours, La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Zima, Pierre, V., *La déconstruction, Une critique*, PUF, Paris, 1994

Zucker, Paul, *Town and Square*, New York, Columbia University Press, 1959.