

L'ESPACE, ELEMENT FONDAMENTAL DE L'ARCHITECTURE

La plupart des ouvrages sur l'architecture s'ouvrent par des lamentations: nous ne manquerons pas à l'usage.

Le public, dit-on, s'intéresse à la peinture et à la musique, à la sculpture et à la littérature, mais pas à l'architecture. Les quotidiens consacrent des colonnes entières au dernier livre à succès, mais ils ignorent la construction d'un nouvel immeuble, même si c'est l'œuvre d'un architecte renommé. La censure existe pour le cinéma, parfois pour la littérature, mais, pour prévenir les scandales de l'urbanisme ou de l'architecture, rien. Pourtant, si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertier les salles de concert, de cinéma ou de théâtre, comme de ne pas lire un livre, personne ne peut fermer les yeux devant les édifices qui constituent le décor de notre vie.

Les difficultés sont réelles, certes. On n'organise pas une exposition de bâtiments comme une exposition de tableaux. On doit se déplacer, choisir l'ordre de ses déplacements. Qui visite une ville se laisse généralement conduire par tel ou tel guide touristique: aujourd'hui, une église baroque, une ruine romaine, une place moderne, une église paléochrétienne; demain, un temple romain, une place baroque, un cloître gothique, un baptistère byzantin... Qui de nous s'astreint à visiter le premier jour les églises byzantines, le deuxième les monuments de la Renaissance, le troisième les œuvres modernes? Qui résiste à la tentation de rompre cet ordre idéal pour admirer telle tour romane qui se dresse sur un fond d'église baroque ou pour entrer au Panthéon, à deux pas de Santa Maria sopra Minerva ?

Une exposition de Francesco di Giorgio, de Neumann, de Borromini ou de Le Corbusier, chacun doit la créer pour soi, par sa propre recherche, par sa propre passion. Mais cette passion n'existe pas. Le grand public ne s'enthousiasme pas plus pour les travaux des architectes modernes que pour ceux des archéologues.

Pourtant, après l'époque des manifestes, l'architecture moderne devrait s'insérer dans notre culture architectonique. Mais bien des architectes, qui ne vivent que pour l'amour de leur métier, manquent aujourd'hui de la culture qui leur donnerait le droit de participer à la réhabilitation de l'architecture: leur comportement est encore trop souvent lié à la polémique.

Quant aux études sur l'architecture, dans les histoires de l'art traditionnelles, leur principal défaut est que les œuvres bâties y sont jugées comme si elles n'étaient que sculpture ou peinture, c'est-à-dire qu'elles sont étudiées d'une façon tout extérieure, superficielle, comme de purs phénomènes plastiques.

En face d'une telle confusion, pouvons-nous sincèrement donner tort au public? Si les ingénieurs continuent à écrire des études architecturales qui sont des histoires de la construction technique, comment le grand public les suivrait-il? Si les archéologues persistent à publier des essais purement philologiques, comment peuvent-ils prétendre passionner des lecteurs non spécialisés? Si les critiques illustrent l'architecture comme un reflet, comme un écho des tendances picturales, pour quelle raison leur auditoire ne retournerait-il pas aux prétendues sources, c'est-à-dire à la peinture et à la sculpture?

Si nous voulons faire « voir l'architecture » nous devons d'abord trouver une méthode claire qui définisse son essence.

Ceux qui ont réfléchi au problème savent que le caractère distinctif de l'architecture est qu'elle existe dans un espace tridimensionnel qui inclut l'homme. La peinture existe sur deux dimensions, même si elle en suggère trois ou quatre. La sculpture vit selon trois dimensions, mais l'homme en reste extérieur. L'architecture, au contraire, est comme une grande sculpture évidée, à l'intérieur de laquelle l'homme pénètre, marche, vit.

Quand vous voulez faire construire une maison, l'architecte vous en présente un croquis. Puis il vous soumet des plans, des façades, des coupes, c'est-à-dire qu'il représente le volume architectural selon une décomposition en plans qui le contiennent et le divisent.

C'est cette méthode représentative - que les histoires de l'art emploient en même temps que les photographies - qui est la cause principale de notre manque d'éducation « spatiale ».

En effet, le plan d'un édifice n'est que la projection abstraite, sur un plan horizontal, de l'ensemble des murs, réalité que personne ne voit, sinon sur le papier, et dont l'unique justification provient de la nécessité, pour les ouvriers qui exécutent le travail, de mesurer les divers éléments de la construction.

Mais une construction n'est pas la somme des largeurs, des longueurs et des hauteurs de ses divers éléments; elle est l'ensemble des mesures du vide, de l'espace interne dans lequel les hommes marchent et vivent.

Qui veut s'initier à l'étude de l'architecture doit comprendre d'abord qu'un plan peut être beau sur le papier, que des façades peuvent sembler étudiées par l'équilibre des pleins et des vides, des creux et des saillies, que le volume externe même peut être très bien proportionné, et que, malgré tout, le résultat peut constituer une architecture exécration. L'espace interne, cet espace qui, comme nous le verrons, ne peut être complètement représenté d'aucune manière, qui ne peut être appris ni « vécu », sinon par l'expérience directe, est l'élément fondamental du fait architectonique.

Qu'est-ce donc que l'architecture?

Et, ce qui est peut-être plus intéressant, qu'est-ce que la non-architecture? Est-il juste d'appeler architecture ce qui est beau, et non-architecture ce qui est laid? Autrement dit, la distinction entre l'architecture et la « non-architecture » doit-elle se baser sur un jugement d'ordre purement esthétique? En quoi consiste l'espace interne dont nous venons de parler? Quelles sont ses dimensions? Voilà les questions qui se posent d'emblée. Essayons d'y répondre en commençant par la dernière, la plus spécifique.

Les quatre façades d'une maison, d'une église, d'un palais, pour belles qu'elles soient, ne constituent que le coffre dans lequel est enfermé le joyau architectural. Ce coffre peut être finement ouvragé, artistement sculpté, ajouré avec goût, il peut être un chef-d'œuvre, mais il n'est qu'un coffre. Il existe aujourd'hui une technique de l'emballage, mais jamais personne ne songe à mettre sur le même plan la qualité de l'emballage et celle de son contenu.

En matière de construction, le contenant est ce coffre formé de murs, le contenu est l'espace interne. Très souvent, l'un conditionne l'autre: pensez à une cathédrale gothique française ou à la majorité des constructions modernes.

Combien de dimensions peut avoir le « coffre mural » d'un édifice?

La découverte de la perspective, c'est-à-dire de la représentation graphique des trois dimensions - hauteur, profondeur et largeur - fit croire aux artistes du XVe siècle qu'ils possédaient enfin les dimensions de l'architecture et la méthode de la représenter.

Les édifices peints avant la Renaissance sont plats et déséquilibrés: Giotto usait sa patience à composer les fonds architecturaux de ses fresques, mais il devait savoir lui-même que sa réussite technique était toute relative, même si du point de vue artistique cette imperfection soulignait certains effets de couleurs qu'une représentation tridimensionnelle n'eût pas permis.

Une fois la perspective élaborée, le problème parut résolu. L'architecture, annonça-t-on, a trois dimensions: voilà la méthode. Tout le monde peut l'utiliser. De Masaccio, de Fra Angelico, de Benozzo Gozzoli jusqu'à Bramante et aux artistes du XVIIe et du XIXe siècle, une foule de peintres représentèrent l'architecture en perspective.

Lorsqu'à la fin du siècle dernier, la reproduction photographique devint facile, et qu'elle put être diffusée, les photographes, d'un clin de leur objectif, prirent la place des dessinateurs.

Mais, alors que tout semblait clair et résolu, on découvrit qu'en plus des trois dimensions de la perspective, il en existait une quatrième. Et ce fut la révolution cubiste d'avant la première guerre mondiale.

Vers 1912, le peintre parisien se tenait ce langage: « Je vois et je représente un objet, par exemple une boîte ou une table. Je la vois selon un point de vue, et j'en fais le portrait, en ses trois dimensions, selon ce point de vue. Mais si je tourne la boîte dans ma main, ou si je tourne autour de la table, à chaque pas mon point de vue se modifie et je dois, chaque fois, reconstruire une nouvelle perspective. La réalité de l'objet n'est donc pas entièrement contenue dans les trois

dimensions de la perspective: pour la posséder intégralement, je devrais dessiner un nombre infini de perspectives selon un nombre infini de points de vue. Il y a donc un autre élément qui s'ajoute aux trois dimensions traditionnelles: ce sont les déplacements successifs de l'angle visuel ».

C'est ainsi que le temps fut baptisé « quatrième dimension ».

Comment les peintres cubistes tentèrent ensuite de rendre la réalité de cette quatrième dimension, en superposant les images d'un même objet, représenté selon différents points de vue, pour en projeter d'un seul coup l'ensemble, dépasse le cadre de notre propos. Mais les cubistes ne s'arrêtèrent pas là. Leur passion de découvrir, de saisir jusqu'au fond la réalité d'un objet les conduisit à cette idée: en toute chose corporelle, au-delà de la forme extérieure. il y a l'organe interne; au-delà de la peau, il ya les muscles et le squelette. Et leurs peintures représentèrent en même temps, non seulement les divers aspects extérieurs d'un objet, par exemple une boîte, mais la boîte ouverte, la boîte en plan, la boîte « éclatée ».

La conquête cubiste de la quatrième dimension est d'une immense portée - indépendamment de tout jugement de valeur que l'on peut porter sur cette peinture. On a le droit de préférer une mosaïque byzantine à une fresque de Mantegna, sans pour cela méconnaître l'importance de la perspective dans le développement des recherches dimensionnelles; on peut aussi ne pas aimer les tableaux de Picasso, sans pour autant méconnaître la valeur de la quatrième dimension. Et c'est bien cette quatrième dimension qui est décisive en architecture, non pas parce qu'on a transposé en termes architecturaux le langage pictural cubiste, mais parce qu'elle a fourni une base scientifique à l'obligation critique où l'on se trouve de distinguer entre l'architecture construite et l'architecture dessinée.

De la première cabane, de la première caverne jusqu'à notre appartement, à l'église, à l'école, jusqu'au bureau où nous travaillons. toute œuvre architecturale, pour être comprise et vécue, exige notre présence et le temps de notre cheminement, exige cette quatrième dimension.

Et le problème parut une nouvelle fois résolu.

Mais l'espace architectural ne s'explique pas seulement par les quatre dimensions.

Ce nouveau facteur « temps » a un sens différent en architecture et en peinture. En peinture, la quatrième dimension est une qualité représentative d'un objet; elle est un élément de la réalité d'un objet que le peintre a choisi de projeter sur un plan, et qui ne demande aucune participation physique de l'observateur. En sculpture, c'est à peu près la même chose: le « mouvement » d'une forme de Boccioni est une qualité propre à la statue que nous contemplons et que nous devons revivre psychologiquement. Mais en architecture, le phénomène est tout autre: c'est l'homme qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale.

Pour être plus précis, disons que la quatrième dimension suffit à définir le volume architectural, le coffre mural qui inclut l'espace; mais que l'espace en soi transcende les limites de la quatrième dimension.

Combien de dimensions présente ce « vide architectural », l'espace? Cinq, dix, une infinité? Il n'importe. Ce qu'il faut retenir, c'est que l'espace architectural ne peut pas se définir dans les mêmes termes que la peinture et la sculpture. C'est un phénomène qui se concrétise seulement en architecture, et c'est ce qui en constitue le caractère spécifique.

La question « qu'est-ce que l'architecture? » trouve ici sa réponse. Dire, comme on en a l'habitude, qu'il y a architecture lorsque la construction est « belle » et non-architecture lorsqu'elle est « laide » n'a aucun sens. La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de « l'espace interne ». Sera belle celle dont l'espace interne nous attire, nous élève, nous subjugué spirituellement; sera laide celle dont « l'espace interne » nous fatigue ou nous repousse.

Mais le point fondamental est que tout ce qui ne possède pas d'espace interne n'est pas de l'architecture.

Ecartons toutefois deux malentendus. On aurait tort de penser:

1. que l'expérience spatiale se réalise seulement à l'intérieur d'un édifice, c'est-à-dire que l'espace urbanistique n'existe pas ou n'a pas de valeur;

2. que l'espace est le commencement et la fin de l'architecture et qu'en conséquence l'interprétation spatiale d'un édifice suffit à juger une œuvre architecturale.

Précisons notre pensée.

L'expérience spatiale propre à l'architecture se prolonge dans la ville, dans les rues, dans les places, dans les ruelles et dans les parcs, dans les stades et dans les jardins, partout où l'œuvre de l'homme a limité des « vides », c'est-à-dire des espaces « clos ». Si, à l'intérieur d'un édifice, l'espace est limité par six plans, (plancher, toit et quatre murs), cela ne signifie pas qu'un vide compris entre cinq plans, comme une cour ou une place, ne soit pas aussi un espace « clos ».

Chaque édifice collabore à la création de deux espaces: l'espace interne, défini complètement par l'édifice lui-même, et l'espace externe, ou espace urbanistique, enfermé entre cet édifice et les édifices voisins. Il devient ainsi évident que toutes ces œuvres que nous excluons de l'architecture proprement dite parce qu'elles n'ont pas d'espace interne, ponts, obélisques, fontaines, arcs de triomphe, groupes d'arbres, etc. (photos de 1 à 10) et particulièrement les façades des édifices, rentrent en jeu dans la formation des espaces urbanistiques, quelle que soit leur valeur artistique.

Affirmer d'autre part, que l'espace interne est l'essence de l'architecture ne veut pas dire que la valeur d'une œuvre architecturale n'existe qu'en fonction de sa valeur spatiale. Toute construction est caractérisée par un ensemble de valeurs: économiques, sociales, techniques, fonctionnelles, spatiales, décoratives, et chacun de nous est libre d'écrire une histoire économique de l'architecture, une histoire sociale, une histoire technique et volumétrique, de la même façon qu'on peut écrire une étude cosmologique, littéraire ou politique de la Divine Comédie. Mais la réalité de l'édifice est la conséquence de tous ces facteurs, et une étude valable ne peut en négliger aucun. Même si l'on écarte les facteurs économiques, sociaux et techniques, les facteurs artistiques - décoration, peinture et sculpture - demeurent; l'espace en soi ne suffit pas à définir l'architecture.

Mais, si les autres arts collaborent avec l'architecture, il n'en reste pas moins que l'espace interne, cet espace qui nous entoure et nous « comprend », constitue le critère principal pour le jugement d'un édifice et décide du « oui » ou du « non » de toute conclusion esthétique.

Que l'espace, le vide, soit le protagoniste de l'architecture, n'est-ce pas, du reste, naturel? L'architecture n'est pas seulement un art, pas seulement l'image des heures passées, vécues par nous et par les autres: c'est d'abord et surtout le cadre, la scène où se déroule notre vie.

Uit Apprendre à voir l'architecture, Bruno Zevi, uitg. Les Editions de Minuit, Parijs, 1959, p 9 - 16