

CATEGORIES HISTORIQUES DE L'ART DE L'ESPACE

par

Z. SZENTKIRÁLYI

Chaire de l'Histoire d'Architecture, Université Technique de Budapest

(Reçu le 12 février 1970.)

Présenté par Prof. Dr. M. MAJOR

L'architecture comme l'art de l'espace

C'est une entreprise suspecte de vouloir caractériser à l'aide de catégories quelque processus vivant, se déroulant dans la réalité. Certains domaines de la réalité — même limités — sont trop compliqués pour entrer sans contraintes en quelques notions. Il est à craindre que l'essence du processus à caractériser ne se perde, que l'élan provoqué par les nombreuses composantes, la modification intrinsèque constante, le mouvement ne deviennent des schèmes rigides sous l'effet du système fermé des catégories. Cette inquiétude est justifiée surtout dans un domaine de la réalité chargé de contradictions, comme l'architecture. Il y a même un danger de plus. Notamment, ce n'est pas que la méthode de l'étude devient métaphysique, mais encore le «sujet» à étudier est irréel, étant donné qu'il ne s'agit pas de mettre en relief les traits caractéristiques essentiels de l'architecture, c'est à dire ces côtés utiles, efficaces du point de vue de la société, mais seulement un phénomène complémentaire que l'architecture est susceptible de créer: un espace.

Il est peu probable que nous devons insister sur ce que la méthode de cet exposé soit métaphysique ou non. La réfutation en est l'objectif de l'exposé dans son ensemble. Il suffit peut-être d'observer au préalable qu'un système de catégories n'est pas nécessairement métaphysique, même s'il forme apparemment une unité complète et indépendante, basée sur la logique intérieure du système. Si ses éléments ne sont pas des notions *a priori* construites, mais dues à l'abstraction des phénomènes réels, si la relation entre elles n'est pas le résultat de quelques spéculations abstraites, mais des adhérences données dans la réalité, même un système fermé de catégories sera susceptible de traduire objectivement et sans les enraidir les traits caractéristiques de la série de phénomènes observés.

L'autre problème prétend d'être traité d'une façon plus détaillée. La question est la suivante: est-il possible de mettre en relief dans l'ensemble compliqué et très étendu de l'architecture le fait qu'elle est susceptible de créer l'espace et considérer la fonction, l'utilité, l'efficacité, c'est à dire tout ce qui donne la motivation de l'existence de l'architecture, comme facteurs secondaires, complémentaires? Ne serait-ce pas la mystification déraisonnable d'une

des activités séculaires, surgie des exigences pratiques de la vie? Serait-il peut-être plus raisonnable de considérer dans l'espace créé par l'architecture — que ce soit un intérieur, ou un groupe d'espace ou bien la superstructure complète d'une ville — la satisfaction aux fonctions biologiques et sociales, c'est à dire la prépondérance de fonctions matérielles et spirituelles? Sommairement, il faut donc décider ce qu'est l'architecture: un art dont les créations accomplissent également une tâche pratique, ou tout au contraire une activité essentiellement pratique, disposant de quelques traits caractéristiques artistiques? Cependant la raison d'être du sujet à traiter suppose le fait qu'on accepte la primauté du côté artistique, tout en admettant que la fonction primordiale de l'architecture en sa qualité d'art est de créer l'espace.

Dans nos jours il est superflu de prouver que l'architecture signifie surtout la solution de quelque problème spatial. De RIEGL et SCHMARSOW à GIEDION on pourrait citer à titre de justification toute une série d'auteurs de la théorie artistique, — avec des autorités comme BRINCKMANN ou WITTKOWER. La formulation schmarsowienne «*Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung*»,* — c'est à dire que l'architecture dans son essence n'est que la formation de l'espace, — s'avérait productive en tant qu'idée. Idée qui a exprimé la reconnaissance d'un phénomène dont l'actualité était indéniable déjà au début de notre siècle. C'est pourquoi son effet était remarquable même dans le cas de ceux qui ont refusé par ailleurs le système de Schmarsow dans son ensemble. Cette reconnaissance était engendrée par les exigences de l'époque. Elle était née des contraintes du développement et des mouvements intérieurs de l'architecture. Il suffit de mentionner que dans l'histoire de l'architecture on ne trouve guère de manifeste concernant les nouvelles tendances ou bien de programme concernant certaines nouvelles méthodes créatrices, où la question de la composition spatiale ne serait traitée d'une manière approfondie. Il y a quelques années que la chrestomatie intitulée «*Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*» a paru. Cette oeuvre de CONRADS,** d'un but vulgarisateur mais recueillie très soigneusement est une preuve de plus.

Le rapport entre l'architecture et l'espace est loin d'être un problème abstrait, théorique. L'élucidation de ce rapport fut dans toutes les époques la condition *sine qua non* de la construction «*moderne*». Il est donc compréhensible que dans notre siècle, non seulement les historiens et les théorétiques étaient préoccupés de cette question mais aussi les maîtres de la pratique de l'architecture, cherchant de nouvelles voies. Et c'est justement l'exemple des plus grands d'entre eux qui prouve que pour eux l'espace architectural ne fut pas

* A. SCHMARSOW: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1893. p. 12. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig—Berlin 1905. p. 180.

** U. CONRADS: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M—Berlin 1964.

exclusivement une délimitation desservant sobrement les fonctions. La construction, l'arrangement d'une certaine partie de l'espace signifiait en tous temps une prise de parti — la conception matérialisée et perceptible des lois reconnues du rapport entre l'homme et le monde.

Quoique l'amplitude des opinions relatives à l'architecture embrasse un grand nombre de définitions concises et des aphorismes spirituels méritant une analyse approfondie, — je n'ai pas l'intention d'entrer en matière de ce point de vue. Pour illustrer ce qui précède, il suffit de m'appuyer sur l'autorité de deux grands noms de notre époque: ceux de Mies van der Rohe et de Le Corbusier. MIES VAN DER ROHE* a publié ses thèses célèbres en 1923 dont l'une définit l'architecture comme suit: «Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille», c'est à dire — traduit plus librement — l'architecture est la volonté d'une époque exprimée en espace. N'importe que l'idée ne soit même pas originelle, étant donné qu'on la rencontre retrospectivement chez RIEGL, LAMPRECHT et HEGEL. Ce n'est pas la contestabilité de la conception qui y est important, mais le parti pris du créateur exprimé par la thèse citée, qui selon la formulation de Mies van der Rohe refuse l'idée que l'architecture ne soit qu'une activité industrielle accomplie sur un niveau élevé. Son importance est bien plus universelle. La perfection technique y est une condition sans doute, mais pas la seule. L'essence de la création architecturale est de traduire l'opinion, la conception du monde, le comportement humaine de l'époque en cause, en tant que composition spatiale, sur le niveau donné du savoir technique.

L'autre grand maître, LE CORBUSIER soutient sa thèse d'une façon analogue. Dans son oeuvre «Vers une architecture»** il affirme qu'il est méprisant pour l'architecture de n'y considérer que les facteurs utilitaires. Il est évident — dit-il — que les toits qui prennent l'eau, le chauffage qui ne fonctionne pas ou les murs qui ont des fissures amoindrissent les agréments d'un bâtiment, tout comme si l'on était assis sur des coussins munis d'épingles tout en écoutant une symphonie. Dans les deux cas le malaise est dû à des circonstances secondaires, n'effleurant guère l'essentiel. En effet, l'architecture n'est pas identique avec l'assurance des conditions techniques de l'utilisation. Elle est beaucoup plus: un geste d'art. Son but est de nous impressionner, de nous donner des émotions. Ce qu'il faut entendre par émotion architecturale, Le Corbusier nous l'explique plus profondément dans le premier chapitre de son livre. «L'émotion architecturale, c'est quand l'oeuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois.» C'est la même idée que nous trouvons en une forme encore plus poétique dans l'introduction du même chapitre. «L'architecte, par l'ordonnance des formes réalise un ordre...; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des

* L. MIES VAN DER ROHE; revue «G» No. 1, mai 1923.

** LE CORBUSIER: Vers une architecture. Paris (1924) p. 9, p. 3.

résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, . . . » Le Corbusier affirme donc que le bâtiment provoque une émotion réelle et donne l'impression d'une oeuvre d'art si l'ordonnance de ses formes nous évoque celui de l'univers et si cette ordonnance concorde dans notre for intérieur avec celle de l'univers.

La citation prise de Le Corbusier permet de nous rapprocher d'un pas décisif vers la réponse à la question initiale. Notamment: est-ce qu'on peut traiter l'architecture dans son ensemble à titre principal comme un art, ou bien est-elle une industrie spéciale, où la composante artistique ne se présente qu'en forme complémentaire, comme la fonction de certains facteurs techniques et fonctionnels. En nous appuyant à l'autorité de Le Corbusier nous pouvons admettre sans d'autres preuves que l'architecture n'est pas identique au « bâtiment » comme l'art de peindre est autre chose qu'étaler simplement des couleurs sur une surface, et sculpter ce n'est pas « tailler ». Évidemment, prenant en considération les résultats matériels, cette distinction est presque vide de sens, étant donné que le mur latéral de la *chapelle Brancacci* n'est autre qu'une surface colorée enduite et qu'une pierre de taille et la figure d'Adam du *dôme de Bamberg* sont des pièces de pierre de la même qualité et travaillées des mêmes outils. Mais puisqu'il y a beaucoup d'écart entre l'oeuvre de Masaccio et l'enduit protégeant la surface et donnant un effet de coloris agréable et nous ne confondons pas les sculptures de la porte Adam du dôme de Bamberg avec une simple pierre de taille, il importe que nous fassions la distinction entre l'architecture et la construction.

La construction donne toujours la solution d'un certain problème pratique. Elle crée un cadre adéquat pour les formes diverses de l'activité humaine, pour différentes fonctions de la vie, selon la nature de cette activité et selon le caractère des fonctions déterminées par les exigences sociales de l'époque. Elle crée des espaces ou des groupes d'espaces intérieurs et extérieurs qui s'adaptent le plus efficacement à l'utilisation et dont la réalisation est fonction du niveau des connaissances techniques et des matériaux de construction disponibles. (La notion de l'utilisation implique ici évidemment des exigences comme l'intimité, la représentation du standing, etc.) L'architecture est plus que cela. Elle comprend toutes les composantes de la construction, mais en outre elle crée à l'aide de celles-ci une telle ordonnance intérieure qu'on ne peut plus motiver avec la structure, la matière, la fonction. Ce qui distingue l'ensemble de *Karnak* et le *Parthénon*, ou le *Palais Strozzi* de *Florence* et le *château de Vaux-le-Vicomte*, ce n'est pas seulement la distance dans l'espace et dans le temps, la modification de la connaissance de la construction et de la matière, ainsi que les exigences envers la destination, mais encore le changement fondamental se manifestant dans le rapport abstrait des éléments, dans la méthode spécifique de leur organisation et dans l'ordre de la composition caractérisant l'époque. Et c'est justement cette conformité aux lois se révélant

dans la composition, ou comme le dit Le Corbusier, l'organisation traduisant l'ordre de l'univers, qui distingue l'architecture de la construction, qui élève l'activité technique utile sur un niveau plus universel d'une forme spécifique de la connaissance, du réfléchissement artistique de la réalité.

Il y a un grand nombre d'exemples pour illustrer l'idée que la composition artistique reproduit toujours les lois du « monde connu » de l'époque, en créant la plénitude d'impression, la vérité objective intrinsèque, en nous approchant d'une façon perceptible de l'ordonnance du cosmos. L'architecture, par la nature de son genre artistique, est par excellence susceptible d'accomplir cette fonction essentielle, reflétant la réalité de l'art. A la différence des autres genres, tout en représentant le cadre architectural de la vie, elle le réduit à l'échelle humaine, en le réalisant autour de l'homme comme ordonnance spatiale.

Dans ce qui précède se trouve une conclusion motivant d'une façon admissible l'objectif de l'exposé que voici. Si l'une des tâches principales de l'art est de nous conduire à une connaissance plus profonde du monde à travers l'ordre régulier de sa composition et si l'architecture est susceptible d'accomplir cette tâche au moins à un tel degré que les autres branches d'art, on pourra mettre en relief parmi les autres composantes déterminant l'architecture sa capacité de créer l'espace, — ses lois de la composition ne se présentant que dans l'ordre de la relation spatiale de ses éléments, — et on pourra traiter les matériaux, la structure et la fonction comme facteurs secondaires, en certains cas même négligeables, étant donné que ceux-ci ne sont que les moyens servant la création d'un système de rapports, indépendant de leur existence du point de vue de la composition. Ils ne servent pas à déterminer la composition même, seulement le degré et les possibilités de sa réalisation.

Quoique l'analogie soit un peu forcée, il est logique de notre part de citer des exemples d'autres domaines des beaux-arts. Si p. ex. nous voulons comprendre la conception propre à deux différentes époques à travers les *Crucifixions* respectives de *Castagno* ou de *Rubens*, nous pouvons nous passer de l'événement, les différences de la matière et de la technique de la représentation. Ce qui nous reste, comme trait caractéristique de l'époque, ne sera pas la technique de la fresque ou de la peinture, la routine du dessin, ou le sujet exprimable avec la parole, mais l'ordonnance qui rend le monde indépendant du tableau, « conforme à l'époque » lui rend une signification universelle. Le groupe Castagnesque des figures sculpturales s'ouvrent vers le spectateur en forme de demi-cercle, — se renfermant avec le spectateur en un cercle complet, symbolisant l'univers, — et l'élan presque explosif de Rubens, qui rompant le plan du tableau, s'étend jusqu'à l'infini organisant au delà des éléments du tableau presque le monde entier perceptible en une ordonnance hiérarchique, logiquement fixée. Quand nous négligeons les facteurs techniques et thématiques de l'architecture, nous procédons à la même abstraction et

pour cause. Si nous admettons les motivations de cette méthode dans l'un des cas et nous les refusons dans l'autre, ce ne sont pas les faits qui en sont responsables, mais les habitudes.

Nous nous devons encore d'un aperçu apparemment formel mais en vérité touchant à l'essentiel du problème. Jusqu'à présent, conformément à la terminologie générale, les tâches de l'architecture relatives à l'espace étaient traitées comme la «formation» de l'espace. Cette expression n'est pas exacte, étant donné qu'elle restreint la tâche réelle en une partie de celle-là, ne mettant en relief ainsi qu'un domaine limité, — quoique essentiel, — du problème de l'espace architectural. Quand nous parlons de formation, nous entendons surtout un certain façonnage de quelque objet, l'octroi d'une forme explicitement délimitée à l'objet concerné. Dans notre cas la formation est donc un procès du travail au cours duquel une partie de l'espace infini sera délimitée en espace architectural défini en ce qui concerne ses formes et ses dimensions. Cependant de ce qui précède il résulte que la composition spatiale, moyen d'expression propre à l'architecture, ne se permet pas de réduire d'une telle façon. La création d'une ordonnance spatiale, reflétant la conception du monde d'une époque, ne prétend pas nécessairement à la formation de quelque forme spatiale close. La condition de la création de l'ordonnance spatiale n'est pas la délimitation, mais «l'aménagement» d'un secteur de l'espace naturel, — une sorte d'organisation utilisant des corps plastiques, des éléments de masse disposés dans l'espace. *Il est donc plus exacte, plus réaliste de parler, au lieu de la formation de l'espace, de l'organisation de l'espace, où l'espace formé n'est qu'un cas spécifique de l'espace organisé.*

Cette interprétation plus synthétique, plus universelle de l'espace architectural ne se présente pas fréquemment dans la littérature en cause, c'est pourquoi un de ses représentants significatifs, AUGUSTE PERRET mérite d'être mentionné à titre de référence. Dans un petit volume, publié au début des années '50, intitulé: «Contribution à une théorie de l'architecture»,* Perret donne la conclusion des expériences précieuses de sa vie créatrice. Au lieu d'y donner quelque théorie systématique, il énumère une série de définitions, vaguement cohérentes, fantaisistes, réduites d'une façon très concise. À titre d'introduction, il donne une base impressive avec l'affirmation que tout ce qui occupe un certain espace, — qu'il soit mobile ou immobile, — appartient au domaine de l'architecture. Évidemment, avec cette affirmation ultra-enjouée il n'a pas le but de nous communiquer quelque «vérité» à interpréter textuellement. Il préfère porter atteinte à la conception traditionnelle, plutôt praticiste, pour créer table rase devant les idées plus avancées. La définition, avec laquelle Perret exprime l'architecture plus tard, d'une façon plus concrète et plus perfectionnée, ne peut être comprise que sous le prisme de cette con-

* A. PERRET: Contribution à une théorie de l'architecture. Paris 1952.

ception, privée de toute idée conventionnelle. Il dit notamment que «*l'architecture est l'art d'organiser l'espace, c'est par la construction qu'elle s'exprime*». La formulation, comme toutes les grandes vérités en général, semble un peu banale, trop simple, bien qu'on ne puisse guère formuler la notion de l'architecture plus parfaitement et correspondant mieux à la réalité.

Avant de passer à l'exposition de notre sujet, nous avons encore un fait à mentionner. Jusqu'à présent nous avons insisté sur l'idée que l'architecture est un art et qu'une de ses tâches essentielles est d'organiser un secteur de l'espace naturel, entourant l'homme. Cependant le but de cet exposé n'était pas de soutenir cette idée, mais d'analyser le développement de l'art de l'espace, élaborer un système de catégories historiques susceptible de caractériser certaines époques, — à la différence des périphrases traditionnelles, — par les moyens de l'organisation d'espace propre à l'époque en cause. On peut se demander si cet objectif est motivé ou non. La réponse se trouve dans le raisonnement que nous venons de suivre. Si nous admettons comme point de départ que la mission artistique de l'architecture est l'organisation du secteur d'espace formant le cadre immédiat de notre vie et que l'ordonnance réalisée par l'architecture reproduit les lois et l'ordonnance de notre entourage plus large, du «monde connu», nous devons admettre également le bien fondé d'un système de catégories, interprétant le changement de l'organisation de l'espace en fonction de ceux de la vision du monde. Ce fait ne doit guère être prouvé, étant donné que le degré et la nature des modifications des conditions sociales et du développement des connaissances qui transforment notre conception du monde contribuent du même degré et d'une façon analogue à la transformation de la vision de ce monde plus restreint que l'architecture reconstitue comme le cadre de notre vie dans toutes les époques. Cependant, pour analyser d'une façon plus détaillée chacune des phases de ce processus, nous devons traiter plus intensivement de la notion de l'espace même.

Relation dialectique espace-volume

L'interprétation philosophique de l'espace ou la théorie de l'espace de la physique contemporaine nous prêtent très peu de secours à l'étude de l'espace architectural. Nous avons beau savoir que l'espace est la forme d'existence de la matière en mouvement et en changement constants et que ses propriétés se modifient constamment en fonction de la répartition de la matière, de la masse, de la portée du champ gravitatif. Parmi l'infinité des variantes possibles, nous ne vivons que dans une seule, et un espace propre à ce système isolé, représentant un cas spécial, signifie pour nous «l'espace en général». Parmi les conditions de celle-ci se formait notre appareil physiologique entier, tous les organes de la perception et de la cogitation à l'aide desquels nous réalisons les

rappports constants, nécessaires à assurer la vie entre nous-mêmes et notre ambiance. Notre capacité de rendre perceptible la spatialité des choses est due à ces conditions. Et cette impression reçue directement par nos sens, la conception d'espace s'esquissant par celle-ci, l'«Alltagsraum» est pratiquement identique avec l'espace de la géométrie Euclidienne et celle de la physique Newtonienne. Ce n'est pas la forme d'existence objective de la matière mobile, mais l'étendue tridimensionnelle pure, immatérielle, immobile, toujours identique avec elle-même, existant indépendemment. Cependant cette formulation est encore trop spéculative. Elle lui confère le caractère de ce que nous appelons dans la vie quotidienne un espace, mais ne correspond pas exactement à cette notion. «L'espace naturel» rendant possible nos activités et l'existence des choses n'est que la partie de l'étendue Newtonienne pure qui n'est pas remplie de matière palpable, interprétée dans le sens vulgaire du mot.

La formulation vulgaire était absolument nécessaire pour pouvoir procéder réellement à l'approche de l'espace architectural. En effet, si l'espace naturel n'est qu'une partie de notre ambiance qui n'est pas occupée de matières palpables, c'est à dire «le vide», «le rien», alors nos sens ne pourront transmettre de tout cela aucun stimulus. En réalité nous ne percevons jamais l'espace mais la spatialité des choses. Et par conséquent, paradoxalement, le plus important des moyens physiologiques de la perception de l'espace pour l'homme, c'est le toucher. Nos images concernant la spatialité se rattachent aux images-souvenirs tactiles, même si l'origine du stimulus provoquant directement ces images était visuelle ou auditive. La couleur peut être chaude, massive, pleine, lourde, ou le contraire de tout ceci: froide, transparente, immatériellement distante et légèrement flottante. La voix peut être pleine, sonore, molle, métallique etc., et ce sont ces qualités qui nous informent de l'existence de différentes qualités spatiales. Nous nous passons d'autres exemples. L'expérience quotidienne confirme que *l'espace en lui-même est indéfinissable, il ne devient perceptible et déterminé pour la conscience que par la spatialité, c'est à dire son antithèse: le volume.*

Cette unité contrastée de l'espace et du volume exerce une influence décisive sur les possibilités de l'organisation architecturale de l'espace. Il ne s'agit pas ici exclusivement du fait que l'espace et le volume sont inséparablement liés dans l'architecture, qu'ils peuvent se substituer en fonction du point de regard, du moment que ce qui vu de l'intérieur forme l'espace se convertit en volume si l'on regarde de l'extérieur, d'autant plus que tout élément définissant l'espace intérieur sera élément prépondérant de la forme du volume extérieur. Nous en pouvons déduire une conséquence méthodique importante, notamment que le bâtiment doit être étudié toujours dans l'unité organique de l'extérieur et de l'intérieur, même si l'objet de notre étude n'est qu'un intérieur unique. Ce qui est plus important est le fait que dans l'architecture, — comme d'ailleurs dans la nature, — nous ne percevons pas l'espace même,

mais les rapports des éléments spatiaux plastiques, c'est à dire la matière, la texture superficielle, les conditions de la couleur, les contrastes de la lumière, etc. L'espace existe non pas en lui-même, mais par son effet provoqué par ces éléments plastiques.

Le rapport dialectique de l'espace et du volume a des conséquences spécifiques. La solidarité indissoluble, et en même temps la contrainte perceptive de distinguer les deux dans notre conscience, donnent la possibilité de mettre en relief ou l'un ou l'autre côté de ces deux antithèses, de déterminer l'une sur le modèle de l'autre, par l'autre.

L'espace naturel nous entoure et nous le percevons toujours à la base de la situation des masses plastiques, des corps, par rapport à la nôtre. En raisonnant *ad absurdum*, nous pouvons le considérer comme un « intérieur » illimité, infini. Et étant donné qu'il est infini, nous sommes théoriquement toujours dans son centre, donc, nous ne pouvons le contempler qu'à partir du centre vers les extrémités, — du dedans vers le dehors. Imaginons cependant de dégager une petite section de l'espace rendue théoriquement indépendante et de la mouler en manière de sculpteur. Dans l'histoire de l'architecture nous rencontrons souvent de telles méthodes créatrices. Citons à titre d'exemple les églises centrales toscanes du quattrocento tardif. Dans ces cas « l'espace formé » se présente sous la forme d'une unité massive, — *Raumkörper*, selon une expression allemande judicieuse, — c'est à dire comme un corps plastique organisé pour un point de regard extérieur, où les surfaces qui le délimitent sont par excellence planes, et leur tâche est presque exclusivement de communiquer la forme donnée pour nos sens.

Dans l'analyse ci-après, l'espace architectural de ce type sera appelé volume-antinome, contrairement à l'autre type d'espace qui garde — même au cours de la création — le caractère d'être vu d'un point de regard intérieur.

Le contraire du cas précédent peut se présenter également, notamment que c'est l'espace qui devient dominant et que nous considérons le volume non pas comme un corps spatial, mais comme une étendue, marquant la section occupée de l'espace, comme si c'était quelque point de concentration de l'espace continu. Dans ce cas le volume se dissout pour ainsi dire dans l'espace qui l'entoure. Elle se modifie et devient sa propre antithèse, par des transitions graduelles, à l'aide du jeu des formes positives et négatives, tellement qu'on ne peut plus tracer une limite distincte entre les deux. Théoriquement un tel volume est susceptible d'être considéré du dedans, puisqu'elle n'existe pas indépendamment, en unité solidement fermée, en corps impénétrable, mais plutôt comme symbole de l'espace. Cette solution est fréquente dans l'architecture du XVII^e siècle et en général dans l'art de l'âge baroque. A la base de la motivation mentionnée plus haut, *ce type sera appelé espace-antinome, contrairement au volume proprement dit, gardant comme rôle essentiel la détermination de l'espace et le caractère d'être vu d'un point de regard extérieur.*

L'analyse un peu plus intensive de la spatialité et de la perception de l'espace fait dégager des enseignements bien intéressants. Commençons par une affirmation frôlant l'absurdité, notamment que la vue en espace n'a que les conditions physiologiques, mais notre capacité de percevoir l'espace visuellement n'est qu'une expérience innervée.

Les cadres de cet exposé ne me permettent pas de traiter de cette affirmation d'une façon persuasive, c'est pourquoi, au lieu des enchaînements d'idées de longue haleine, je m'en rapporte aux résultats connus de la psychologie expérimentale. La grande oeuvre synthétique de WOODWORTH et SCHLOSBERG* traite des problèmes spatiaux d'une façon détaillée, en analysant la vue, la perception visuelle de la forme et de la profondeur, ou le rôle du mouvement des yeux dans la perception. S'appuyant sur une série de données expérimentales, les auteurs affirment que la perception visuelle de l'espace n'a pas lieu directement, mais par des éléments indicatifs, comme p. ex. les signaux kinesthésiques des mouvements des yeux s'adaptant à la distance de l'objet en cause (accommodation et convergence), ainsi que la constance de la grandeur, l'interposition, la parallaxe du mouvement, etc. En même temps il est démontré que ces éléments ne se transforment pas des signaux possibles en signaux réels que si le spectateur s'appuyant à ses expériences précédentes est capable « d'apprécier » ces signaux, c'est à dire si au cours de ses mouvements entre objets il a appris à interpréter ces signaux comme rapports spatiaux réels. D'abord il localise les objets en les mettant en corrélation avec eux mêmes, à l'aide des données obtenues de la vue et du toucher, et après que la localisation d'un certain nombre d'objets soit accomplie, il procède à l'extrapolation du système des coordonnées de repère dans l'espace « objectif », tout en déterminant la situation spatiale entre lui et les objets en cause.

Aucune notion d'espace ne peut donc se former sans expériences visuelles et tactiles, et l'élément de base de ces deux formes de la perception est le mouvement. Et dans ce domaine ce n'est pas le mouvement des muscles seul accompagnant le mécanisme de la perception qui est essentiel, mais encore le déplacement du contemplateur même, — le mouvement à partir des objets proches à toucher pour s'approcher d'autres à portée de bras. C'est évident si on considère qu'un ordre de grandeur coutumier ne peut servir comme base constante de comparaison ou l'interposition comme signalisation réelle d'une distance relative que dans le cas où on possède au moins une expérience satisfaisante pour pouvoir juger quelles relations spatiales réelles correspondent à l'image se produisant sur la rétine.

La distance entre nous et un objet donné, ou bien celle de deux objets entre eux, est donnée en valeur réelle par l'expérience. Et cette valeur expérimentale n'est qu'un certain mouvement d'une durée limitée, nécessaire pour

* R. S. WOODWORTH—H. SCHLOSBERG: *Experimental Psychology*. New York 1961.

franchir cette distance. Cependant, si le secteur spatial perçu est un système unitaire des distances mesurées par de telles durées de mouvement, l'espace naturel lui-même sera concevable dans son intégrité seulement d'une façon analogue, par l'intermédiaire de la durée d'un mouvement accompli ou imaginé comme possibilité due à l'extrapolation des expériences précédentes. *C'est exclusivement par son antithèse formelle : le temps, que l'espace devient «réalité» pour notre connaissance.*

La même affirmation se rapporte à l'inverse de cette thèse. Le temps en lui-même est inimaginable. La période infiniment courte que nous pourrions appeler présent, devient déjà du passé au moment où elle nous est idéalable, et notre mémoire ne peut garder ce temps passé que dans sa projection, lié aux conditions spatiales, comme le temps délimité propre de quelque processus concret. Pour notre mémoire — et puisque des conditions de perception cette possibilité unique résulte, pour notre conscience — le temps signifie toujours une certaine durée, c'est à dire l'intervalle nécessaire pour se déplacer d'un point spatial vers un autre, ou la transition d'un état décrivable par l'espace dans un autre état. *Pour la perception, le temps est toujours spatialement défini et ne devient «réalité» que par l'intermédiaire de son antithèse formelle : l'espace.*

Cette relation dialectique indissoluble et réciproquement conditionnée de l'espace et du temps, — à l'analogie de la relation espace-volume — permet dans l'interprétation des caractéristiques de l'espace, de mettre en relief l'un ou l'autre membre de cette réciprocité et l'éclipse provisoire du terme déterminé par rapport au terme déterminant. Cette interprétabilité arbitraire offre une nouvelle richesse de variabilité pour l'organisation architecturale de l'espace. En fonction de la prédominance d'un des facteurs, le moyen de l'organisation de l'espace peut avoir un caractère purement additif, borné à l'aménagement de cet espace, c'est à dire exclusivement spatial, mais il peut être également le contraire, quand ce sera la durée, le facteur temps, qui aura la priorité. Dans ce dernier cas, la valeur de masse des éléments plastiques organisant l'espace s'éclipse, ils marquent à peine plus que les limites d'un mouvement possible, donc se rapportent indirectement au temps. La mise en relief unilatérale de ce rôle peut aboutir à un degré où le volume devient quasi le symbole du temps et que la structure de l'espace représente le système de ces symboles. Ce serait donc un processus susceptible à conduire le sujet percevant le « temps symbolisé » de l'espace au delà des limites spatiales directes.

Types de base de la conception de l'espace

La récapitulation de quelques caractéristiques de la relation respective espace-volume ou espace-temps nous permettra d'esquisser les types fondamentaux et les formes générales de l'aspect de l'espace. Nous prendrons comme point de départ, une fois de plus, les expériences de la perception de la spatialité.

Nous avons constaté que nos sens ne donnent jamais d'impressions directes de l'espace. Pour cette perception il nous faut toujours quelque signal intermédiaire et rappelons-nous que la base de ces éléments de signalisation est la spatialité palpable des objets. La forme perceptive la plus archaïque et en même temps la plus simple prend ce fait comme point de départ. Elle s'adapte aux conditions élémentaires de la perception et considère l'espace exclusivement ou surtout comme spatialité. L'attention est concentrée dans ces cas sur les motifs primaires, déterminatifs. Elle se contente des données primaires des impulsions reçues par nos sens et ne s'intéresse pas aux idéations plus compliquées résultant de leur coaction. Elle n'est pas préoccupée par la relation même, mais par l'ensemble des objets créant ces relations. D'une façon paradoxale, mais plus réelle, nous pourrions affirmer que *la perception de l'espace dans cette forme est axée sur le volume*. C'est pourquoi il est compréhensible que le rôle du temps est ici assez limité, presque minimale, ne contribuant à la perception que par la localisation des objets en tant que durée possible de déplacement. Par une telle conception l'homme habite la nature dans le sens proprement dit du mot, comme un élément constitutif de celle-ci. Les limites s'effacent entre l'homme et la nature d'une part, entre le for intérieur de l'homme et l'univers extérieur de la nature d'autre part. Dans l'ambiance «connue», cadre plus étroit de la vie, et dans l'univers, construit sur le modèle de ce dernier, les objets, les forces personnifiées de la nature, les figures mythiques de la foi ou les qualités liées à quelques formes matérielles concrètes, existent aussi réellement que l'homme même. *Dans un monde conçu de cette manière, le moyen unique, ou du moins le plus important de l'orientation est la connaissance des lieux se rattachant aux «objets», c'est pourquoi ce qui suit cette forme de base de la conception de l'espace sera nommée: topographique.*

Nous venons de mentionner que les éléments de signes renseignant sur l'ordre spatial des choses ne deviennent des possibilités en réalités que dans le cas où leur évaluation est soutenue par des expériences obtenues au cours du déplacement entre objets. Sans un déplacement qui se déroule dans le temps ou plus exactement, sans la sensation du temps dans le déplacement, aucune conception réelle de l'espace ne serait possible. L'espace et le temps se pré-supposent réciproquement avec la même puissance que l'espace et le volume. Parmi les facteurs de sa perception le temps se considère aussi primaire et d'une importance aussi décisive que le volume. La méthode est analogue dans les deux cas, seulement maintenant c'est un autre côté du processus compliqué de la perception qui est mis en relief. Nous avons approché l'espace du côté de la durée et non pas du côté de la spatialité.

Vus sous le prisme du temps, les objets changent de signification. Ce n'est pas leur existence indépendante mais leur rôle qui importe, c'est à dire leur capacité de diviser le temps subi en intervalles mesurables, en marquant la

distance parcourue. Ils ne sont que des signaux des symboles résiduels du temps éphémère. L'absolutisation de ce rôle — avec les objets, dont l'existence indépendante s'est changée en un ensemble de symboles; — toute la nature reçoit une autre signification, et dans les cadres de cette nature reconsidérée la situation de l'homme se modifie également d'une façon décisive. Nous avons vu que la conception topographique fait vivre l'homme dans la nature. Cependant le fait qu'il traite certains éléments de son ambiance en symboles signifie nécessairement qu'il se délimite de la nature. Il contemple la nature quasi du dehors et ne se contente pas des impressions provoquées par ses sens. Il s'efforce de découvrir la signification des idées, du symbole cachée derrière les choses. L'univers conçu de la sorte n'est plus le théâtre de l'existence seule mais en franchissant ce domaine, il devient porteur des significations que l'homme a connues, — ou croit avoir connues, — par l'intermédiaire des symboles. Il suggère des valeurs d'au-delà de l'existence perceptible. L'attention est axée surtout sur ces valeurs, en cherchant dans l'univers l'essence cachée derrière la surface; c'est ce qui deviendra évident pour lui par l'intermédiaire des indications reçues des objets. C'est peut-être l'épithète « eschatologique » qui serait le plus assorti pour cette conception, notion qui se rapporte selon sa signification originaire aux sciences s'occupant des choses ultraterrestres. *En ce qui suit, cette forme spécifique de la conception de l'espace, axée sur le temps sera nommée : eschatologique.*

Ces deux formes de conception possèdent la capacité de délier de la façon la plus simple la contradiction entre les relations dialectiques respectives espace-volume et espace-temps. L'une considère le volume et l'autre le temps comme composante décisive de la perception, tout en interprétant l'espace par l'intermédiaire de ceux-ci. En fin de compte, elles suppriment la contradiction en substituant l'un des termes de l'antagonisme à l'autre. Plus complexe et plus réelle est la conception essayant d'éliminer la contradiction sans compromettre l'indépendance des termes de l'antagonisme. Elle définit et distingue exactement les notions *temps*, *espace* et *volume* en projetant à titre d'explication ces « qualités » devenues notions indépendantes dans le monde des phénomènes perçus. Elle crée une ordonnance lucide judicieuse parmi les choses par une abstraction poussée à l'excès. Il est probablement superflu de mentionner que cette conception est basée également sur des réalités, et quoiqu'elle procède à délier les contradictions par l'intermédiaire de moyens formels, elle ne doit pas être jugée comme immotivée. Cependant, étant donné son caractère formel, elle est presque aussi unilatérale que les deux précédentes. La différence — assez importante — entre elles est qu'au lieu de prêter un sens universel à l'un ou à l'autre aspect des phénomènes, elle généralise le mécanisme de la connaissance, en projetant les règles de la cogitation sur la réalité. Cette vision essentiellement intellectuelle de l'univers détermine évidemment les possibilités selon lesquelles l'homme pourra interpréter le monde, et là-dedans sa situation,

son rôle. Il s'ensuit que par cette conception l'homme s'oppose à la nature d'une certaine façon. Mais cette opposition ne signifie pas son détachement de la nature, comme dans le cas de la conception eschatologique, — sa signification est l'établissement des limites raisonnables, l'optique plus élevée, la création des conditions plus favorables de la connaissance et par la connaissance plus complète, la possession de la nature plus étendue, beaucoup plus intensive. *Cette forme spécifique plus complexe que les précédentes, reflétant les lois d'un univers interprété de cette façon, — sera nommée : intellectuelle.*

La forme de conception la plus complexe s'adaptant le mieux à la réalité totalise pour ainsi dire les enseignements des trois précédentes. En suivant la méthode de l'analyse pratiquée jusqu'à présent, nous pouvons résumer ses principes de la façon suivante: elle reconnaît les contradictions qui résultent de la relation dialectique réciproquement conditionnée espace-temps-volume et par conséquent elle ne procède pas à leur suppression, mais délie la tension par l'admission de la contradiction, tout en acceptant comme réalité qu'à cause de la nature véritable des phénomènes d'une part et des limites de l'apparat physiologique de la perception d'autre part, n'importe quel membre de l'unité indissoluble espace-temps-volume peut être déterminé seulement par les deux autres. Par conséquent elle ne traite pas l'espace en unité indépendante et n'y cherche pas des définitions sans équivoque. Elle le considère plutôt comme une qualité, dont la nature même se modifie sans cesse avec les conditions et devient indépendant seulement parmi certaines conditions et même alors seulement en ce qui concerne ses effets, c'est à dire ses rapports avec le spectateur. Semblablement à l'espace, l'univers entier reçoit une nouvelle signification. Il ne se présente plus comme une série d'éléments additifs devenus indépendents, pas même comme une chaîne qui tend vers l'infini et dont les parties se superposent en ordre hiérarchique selon le principe de la causalité. Il se développe devant l'homme comme il est dans la réalité: un système complexe mobile, constamment variable, embrassant tout à partir des éléments jusqu'à la totalité des relations, dont la moindre parcelle n'est motivée que dans le système complet des rapports. Cette conception réforme la relation entre l'homme et le monde, qui sera plus compliquée que les précédentes, plus dynamique et qui admettra consciemment les contradictions. L'unilatéralité selon laquelle l'homme ou habite la nature ou s'en oppose d'une façon indépendante, sera supprimée, les deux n'étant possible que parallèlement. Dans ce monde l'orientation, la compréhension ne sont plus conditionnées par la « connaissance des lieux », le dépouillement des symboles ou la définition causale des phénomènes mais par l'adaptation raisonnable aux lois reconnues. C'est pourquoi *la projection sur l'espace de la conception ci-dessus sera nommée conception rationnelle de l'espace.*

Les formes de base de la conception de l'espace viennent d'être analysées d'un seul point de vue et surtout à titre de problème épistémologique. Progres-

sivement, allant du simple au compliqué, j'ai examiné les possibilités de délier les antagonismes inhérents à l'évaluation de l'espace, et j'ai essayé de justifier que chacune des possibilités, c'est à dire *chacune des interprétations dépendant de la manière dont l'antagonisme y est délié détermine une forme spécifique de la conception de l'espace*. Les deux raisons de choisir cette méthode d'exposé étaient d'une part d'en simplifier l'intelligibilité, d'autre part de démontrer indirectement qu'au lieu d'être rattachée à certaines périodes historiques, les formes de la conception de l'espace sont des possibilités données pour chaque époque. La différence entre les deux n'est pas ce que l'une d'elles donne une image réelle et l'autre une vision fautive ou difforme, — cette différence est plutôt quantitative, étant donné que l'une d'elles reflète un seul aspect des conditions spatiales réelles tandis que l'autre en donne les rapports plus étendus. A titre d'exemple il nous suffira de mentionner que la simple orientation dans notre entourage reste d'avoir un caractère topographique, que les modulations d'une mélodie ne peuvent être tracées que dans un espace conçu eschatologiquement, cependant la solution d'un problème de mécanique exige un espace conçu intellectuellement.

En même temps il est évidemment impossible de choisir arbitrairement parmi les différentes formes de la conception de l'espace. Le «choix» dépend en partie de l'objet de notre attention dans un cas donné, en partie de la manière et de l'intensité de notre connaissance du monde dont telle ou telle conception de l'espace n'est qu'un des traits caractéristiques et qui s'ordonne avec l'ensemble de ces autres caractéristiques en une image complète du «monde connu». La conception de l'espace est un des éléments constitutifs importants de la vision du monde et par conséquent elle est fonction de l'époque au niveau actuel des connaissances scientifiques et au travers de la demande sociale de la reconnaissance.

Ces deux affirmations semblent se contredire. L'une d'elles prétend l'indépendance et l'autre la dépendance de l'époque. L'élimination de cette contradiction était envisagée lors de l'analyse des formes de base, en esquissant la vision du monde correspondant de par sa nature le mieux à la conception en cause. Par conséquent on peut conclure que la vision du monde de la conception topographique se rattache surtout à l'antiquité, l'eschatologique au Moyen-Age, la conception intellectuelle reflète les idées de la Renaissance, de l'âge baroque et du XIX^e siècle et la rationnelle montre une affinité surtout avec la conception de notre époque, le XX^e siècle. Ces affinités ne sont pas évidemment dues au hasard et donnent des possibilités pour une nouvelle conclusion bien importante.

Il est vrai que les différentes formes de la conception de l'espace doivent être mises sur le compte des contradictions de la perception de l'espace ou mieux des différents moyens de leur déliement. Il est vrai également que pendant les époques historiques appréciables ni les qualités de l'espace, ni les

conditions de sa perception n'ont subi aucun changement. Les types de base de la conception de l'espace sont donc donnés uniformément pour chacune des époques. Cependant les époques historiques n'en profitent pas de la même façon. Elles choisissent celle qui, selon le caractère de leurs idées sur l'univers et la nature, leur est la plus proche et qui est susceptible de favoriser l'interprétation de leurs impressions de leur ambiance. Et jusqu'à ce qu'il leur semble motivé par le caractère des connaissances acquises ou acquérissables relatives à la nature, ce sera cette forme qui restera la générale. C'est cette forme qui déterminera les tendances de base de la conception de l'espace caractéristique pour l'époque, et tous les autres éléments se présentent exclusivement en fonction de celle-ci, épousant son caractère, c'est-à-dire en subissant quelques modifications spécifiques correspondant à l'époque.

Types de base de l'organisation de l'espace

Les formes de base de la conception de l'espace définissent presque sans équivoque les types fondamentaux de l'organisation architecturale de l'espace, ce qui est évident des précédents. L'architecture est l'art d'organiser l'espace. C'est un art qui réduit à l'échelle humaine et «organise» dans une section de l'espace naturel les lois qui règlent le monde connu de l'époque donnée et que l'homme a découvertes comme une ordonnance expliquant les phénomènes pénétrant l'ensemble de l'univers. La manière de l'organisation, la composition représente pour ainsi dire la réalité objective de la forme de conception qui facilite à l'homme d'interpréter l'univers et dans les cadres de ce dernier, l'espace par excellence. Correspondant aux formes de base de la conception de l'espace, il est justifié de distinguer les types d'organisation *topographique*, *eschatologique*, *intellectuel* et *rationnel*.

Comme nous avons observé, la conception topographique interprète l'espace en guise de spatialité et ne l'approche que du côté du volume. Elle considère la nature et l'univers comme le théâtre de l'existence où les différents éléments concrétisables en objets se trouvent en nette juxtaposition. Dans un monde compris de cette façon, le principe de l'organisation créant l'ordonnance des connaissances sera l'addition et le moyen primordial de la connaissance sera la «localisation» du phénomène par rapport aux autres objets et au sujet. Si les objets se bornent à aménager le monde, on ne peut s'orienter parmi eux qu'en suivant les formes simples du mouvement empruntées à la nature.

L'organisation topographique de l'espace reflète cette reconnaissance. Elle procède à l'aménagement d'une ambiance donnée par la nature, à l'aide d'éléments plastiques, traités comme des unités indépendantes. Elle ne tend pas à créer un milieu artificiel, isolé de l'extérieur. Elle ne possède pas les caracté-

ristiques d'un intérieur. Elle réalise l'ordre construite dans la nature même. Au lieu de délimiter elle pose des éléments plastiques dans l'espace libre, par son caractère de processus créatif cette méthode de l'organisation de l'espace est dans son essence un modelage du volume. Naturellement elle est loin d'être la négation complète de la possibilité d'un intérieur, — ce serait la négation déraisonnable de la destination, de la motivation pratique de la construction. Elle caractérise plutôt l'attitude de la conception, c'est à dire le résultant principe du moulage dominant la création. Plus généralement dit, la domination exclusive du volume signifie ici que *chacun des éléments de l'espace organisé d'une façon topographique a une certaine affinité avec le volume en ce qui concerne ses effets, son caractère*. Par rapport à l'intérieur, l'espace intérieur organisé d'une façon topographique peut être — en principe du moins — un volume antinome organisé pour un point de regard extérieur ou son inverse une étendue spatiale tellement « ouverte » que, du manque complet des conditions de la perception pure, l'intérieur semble plutôt un extérieur non délimité; puisque dans ce dernier cas l'effet d'ensemble ne dépendra pas de la forme de l'espace déterminée par la fonction mais des éléments plastiques qui s'y trouvent. Les exigences du premier cas sont remplies par l'organisation concentrique ou les simples espaces centralisés tandis que dans le second cas c'est la disposition à plusieurs nefs, d'une richesse inextricable, ou bien l'alignement des éléments sur une voie assignée qui répond aux exigences mentionnées.

Le branchement sur le volume détermine sans équivoque la possibilité de la composition. La forme pure du volume suppose la contournabilité, la séparation de l'ambiance, la délimitation. Garder tout ceci sans compromis n'est possible que dans un système additif qui est le seul à assurer la juxtaposition pure et l'indépendance des parties. *L'organisation topographique est donc toujours la série additive des unités indépendantes, d'une valeur absolue*, où l'ensemble est composé d'éléments achevés indépendants, au point de former dans leur ensemble une unité indépendante de l'entourage. Cette qualité de la composition ne caractérise pas exclusivement les éléments du volume réels ou bien les ensembles plus importants, composés d'éléments-volumes. Elle devient la loi générale de la composition dans les époques où la conception topographique est dominante et règle la manière de la juxtaposition des éléments d'intérieur, de l'assemblage des planes délimitant l'espace ou de la division de la surface, avec la même puissance que celle de l'ordonnance du volume.

Il s'ensuit de l'ordre additive et de la délimitation que l'importance du temps est ici plutôt restreinte. On pourrait dire que le temps même « se transforme en volume », puisqu'il contribue à l'impression d'ensemble comme durée du mouvement possible dans le système et non à titre de processus infini. La durée vécue du mouvement divise l'ensemble en intervalles mesurables et au lieu de réunir les objets elle les sépare et les rend indépendants.

Il est tellement remarquable qu'il paraît inutile de mentionner que l'organisation topographique emprunte et utilise sans modification les conditions de la perception dans la réalité de la spatialité des choses. Elle apporte un ordre intensifié dans l'ambiance, sans intervenir plus sérieusement dans les relations naturelles des choses. A l'aide des formes plus abstraites ou parfois des imitations directes elle « reproduit » pour ainsi dire la nature. Et c'est une des qualités décisives du type de l'organisation de l'espace en cause. *En ce qui concerne sa méthode créative l'organisation topographique de l'espace est toujours d'un caractère reproductif.*

Le type suivant, *l'organisation eschatologique de l'espace* adopte un processus créatif foncièrement différent. Comme nous l'avons déjà mentionné, ici, l'interprétation de l'espace ne s'appuie pas sur les données directes de la perception visuelle. Elle met en relief les moments indicateurs nécessaires pour la perception réelle de l'espace, pour l'estimation des relations visuelles, et parmi ceux-ci elle généralise surtout la signalisation kinesthétique. Cette interprétation attribuée au mouvement, c'est à dire à la série ininterrompue des durées de mouvements, une force décisive quasi exclusive en considérant ainsi *l'espace par l'intermédiaire de son caractère temporel.*

Ainsi, le rôle désignatif des objets subit une éclipse indéniable. Dans leurs rapports à la conception, les objets deviennent de simples signaux, « symboles » du devenir et du temps. La nature s'absorbe presque dans un processus dont le commencement et la fin sont au-delà des limites de l'existence perceptible. La réalité reçoit un aspect légèrement irréel et en même temps les indications des symboles apportent à la proximité de l'homme tout ce qui dépasse la réalité.

Il est impossible de reproduire directement ce monde qui s'étend au-delà de l'existence. L'ambiance construite sera maintenant irrémédiablement opposée à celle de la nature libre, étant donné que dans l'une c'est le rôle symbolique des choses, communiquant des significations qui s'impose et dans l'autre c'est leur existence réelle absolument indépendante des significations y associées. Nous voici devant un antagonisme irréconciliable. Si la signification et l'objet qui est susceptible de communiquer celle-ci se séparent, et dans l'interprétation des phénomènes c'est la première qui devient déterminante, alors, dans l'espace « interprété », dans l'organisation de l'espace il faudra également mettre en relief cette distinction. La conséquence inéluctable de l'opposition est donc le fait que l'espace construit se sépare décidément de l'espace naturel. L'un ne peut que se référer à l'autre, tout comme « le monde connu » n'a qu'un rapport de référence avec la réalité. *L'organisation eschatologique de l'espace est surtout une sorte de délimitation, — un système ayant ses propres lois, dont l'homme s'entoure à l'intérieur de la nature, mais indépendamment de celle-ci. Comme méthode, ce procédé est foncièrement créatif.* Le bâtiment tend toujours du dedans vers le dehors, organisé sur une vue intérieure, il a donc un caractère par excellence d'intérieur.

Les autres caractéristiques de l'organisation eschatologique de l'espace se déduisent également de l'orientation axée sur le temps. L'essentiel du temps n'est ici qu'une série des durées *associées organiquement* mesurées par des distances du mouvement, susceptibles d'être marquées dans l'espace. Apparemment cette conception se distingue à peine de la notion du temps selon la conception topographique, ce qui est compréhensible, étant donné que toutes les deux prennent comme point de départ les faits concrets de l'expérience. L'analogie n'est pourtant que superficielle. Dans le cas du type précédent, le rôle du temps était la localisation. Donc, la totalité du temps n'y était que l'addition des durées séparées, sans avoir une tendance fixée une fois pour toutes. Cependant, dans la conception eschatologique elle est d'une continuité ininterrompue, divisée seulement par les durées sans que l'unité infinie du processus soit désorganisée. L'espace construit, son analogue, se compose des parties relativement indépendantes, ou du moins séparables. Mais, comme chacun des éléments d'une action évolutive sectionnée est conditionnée par un antécédent et passe sans interruption dans le suivant, — ainsi, dans l'espace organisé en bâtiment, les parties ne s'additionnent pas simplement mais superposées et subordonnées, elles forment des unités toujours plus grandes aboutissant à l'ensemble grâce à la jonction des unités.

Les éléments relativement indépendants en eux-mêmes s'organisent en un ordre hiérarchique, fixé. Contrairement à l'addition juxtaposant les éléments d'une même valeur, on peut donner le nom de « conjonction » à ce procédé et la méthode même peut être appelée méthode de composition conjonctive.

L'espace interprété comme un processus de mouvements suppose toujours — du moins comme possibilité — une certaine direction passant par les phases de la mise en marche, du parcours et de l'aboutissement. De même, le monde interprété comme la chaîne des événements tend d'une situation à l'autre vers un but. Il est donc évident que l'ambiance reflétant les caractéristiques de cette conception ait elle-même une direction définie. Dans ses limites elle établit le lieu du départ, le but, et fixe le parcours possible. Vu les possibilités liées à la forme, cette exigence se trouve satisfaite par un intérieur longitudinal ou par une organisation de l'espace supposant et renfermant en organisme complexe le mouvement dirigé.

L'organisation de l'espace signifie toujours la création d'un ordre réel spatial quelconque, même si elle tend à dissimuler ou à nier cette tendance. Toute autre possibilité est unimaginable, étant donné que son moyen primaire fondamental est toujours un élément plastique et l'organisation est nécessairement une certaine relation spatiale des unités de volume. A la négation de ce fait, — c'est à dire, dans le cas de l'espace eschatologique, — le décalage vers le temps ne se présente jamais dans l'espace même, mais dans l'effet de l'espace sur le spectateur. L'ordonnance bâtie ne fait qu'assurer les conditions pour que l'effet désiré puisse se produire. Elle augmente et met en relief le rôle

de signalisation que la conception eschatologique attribuée aux objets. La méthode y conduisant est en principe toujours analogue, — la restriction de la valeur de volume des éléments plastiques, — cependant ses moyens sont assez variés selon les cas. Ces moyens varient entre la configuration par la négation de la matière et le traitement des formes comme des symboles, où vis-à-vis le contenu associatif, l'existence concrète, objectif de la forme engendrant l'association devient quasi sans intérêt.

Les deux types analysés étaient faciles à décrire. Les conceptions topographique et eschatologique sont tellement unidirectionnelles — axées exclusivement ou sur le volume, ou sur le temps, — ainsi leur méthode d'organisation est tellement fixée que le type est caractérisé sans équivoque par certaines qualités de la composition et du rapport à l'espace. *L'organisation intellectuelle* de l'espace pose un problème bien plus grave. Nous avons affirmé que la conception intellectuelle est loin d'être une conception à un sens comme les précédentes. Elle généralise le mécanisme de la reconnaissance et de la cogitation et introduit ses lois dans le monde compliqué des phénomènes comme principe organisateur. Elle suppose que le monde est «sensé» en lui-même et que les lois y reconnues sont ab ovo identiques aux lois de la cognition. La voie qui mène à partir de la sensation instinctive par les degrés de la perception et de la représentation jusqu'à la formation des concepts, est en même temps le seul accès de la surface des phénomènes à leur essentiel. La définition exacte reçoit dans l'interprétation des phénomènes une signification quasi magique. La connaissance, la révélation de l'essence équivaut à la description exacte, sans équivoque, généralisée à l'échelon de la notion. L'univers de la conception intellectuelle se dissocie en un système «d'essences» susceptibles d'être réduites en notions pures, — donc en notions proprement dites, — réunies en un entier logique par un principe organisateur dégagé de la réalité, mais généralisé en spéculation.

La réplique de cet univers, construite comme ambiance, ne donne et ne peut donner une image homogène, ni du point de vue de la méthode de sa composition, ni de celui du traitement des matériaux, ni même en ce qui concerne ses rapports à l'espace. Elle n'est pas caractérisée par la préférence d'un certain type de base. Dans le choix des possibilités se posent souvent des contradictions. Tantôt elle opère par des blocs distincts, tantôt elle crée des ensembles organiques implantés dans la nature. Elle peut être axée sur le volume ou sur le temps, mais sa création peut même se limiter à une surface. La richesse de la variation est assurée par la conception même, par l'interprétation des phénomènes à l'échelon des notions, sur quelque plan abstrait. D'une manière analogue, la forme intellectuelle de l'organisation de l'espace fait de fortes abstractions. Elle ne généralise aucune forme concrète de solution. Leur caractéristique commune est de motiver le choix entre les possibilités et la façon d'envisager la tâche toujours d'une manière analogue, par quelque

théorie ferme et de *tendre vers l'utilisation sévère du principe purement théorique dans l'ordonnance logique d'un espace architecturalement organisé.*

Au lieu de supprimer, cette méthode spéculative modifie seulement les contradictions se produisant en partie au sein de l'espace organisé, en partie dans les rapports de celle-ci à l'ambiance extérieure, c'est à dire à la nature. La contradiction réside dans le fait que le bâtiment «individuel» veut illustrer un principe «général» et réalise «l'ordonnance absolue», d'une valeur universelle, dans une ambiance plus ou moins étrangère à celle-ci, — dans la nature. Cependant un des traits fondamentaux de la conception intellectuelle est de délier les contradictions se présentant dans la perception à l'échelon de la notion seule, sur le plan de la cogitation. Pour pouvoir réaliser l'ordonnance désirée dans le bâtiment, elle doit juxtaposer des éléments d'une qualité différente, provoquant des impressions contrastées. Cette forme particulière de la composition, — c'est à dire l'union contradictoire des éléments opposés qui peut être appelée *procédé antinome combinatif* est retrouvée dans chacune des variations de l'organisation intellectuelle de l'espace.

La manière de composer contrôle naturellement le rôle du volume, du temps et de l'espace dans l'organisation spatiale. Il est évident que la dominance incombe surtout aux formes combinatives en elles-mêmes, respectivement à l'espace antinome, au volume antinome et au temps conçu comme tel, qui étant de durée limitée rappelle à l'infini et qui est concrètement défini pour les sens comme un processus infini. Il passe pour évident qu'ici il ne s'agit pas d'une forme spatiale le mieux assortie au caractère de l'organisation. Un espace central peut aussi bien satisfaire aux exigences de la conception qu'un espace longitudinal et aux exigences à faire valoir sur un bâtiment peut répondre le système le plus simple aussi bien qu'un organisme compliqué. L'organisation même peut user de point de regard extérieur ou intérieur, ou l'effet d'ensemble est dû à l'accentuation soit du volume, soit de l'intérieur. La seule condition est que chacune des composantes du système réponde à un principe fixé comme tendance de base. Et par là nous venons de déterminer la méthode de création particulière de l'organisation intellectuelle de l'espace, *dont la définition la plus pertinente est «conceptive», puisqu'elle départ de la théorie, donne la primauté à la solution de principe et conçoit des règles.*

Les caractéristiques du type, même dans le cas de la forme intellectuelle, ne pouvaient être qu'approchées d'assez loin. Cette difficulté ne fait que s'aggraver dans l'analyse de *l'organisation rationnelle de l'espace*, étant donné qu'ici la qualité la plus importante du type est d'éviter toute sorte de schème fixé au préalable. La conception rationnelle admet le monde tel qu'il est, elle l'accepte avec l'ensemble de ses contradictions, avec ses phénomènes semblant accidentels. Elle ne choisit pas un point de vue unique vers lequel le monde ne se tourne qu'avec un de ses côtés. Ce n'est pas de dehors qu'elle apporte parmi les choses des corrélations sensées. Elle cherche les lois objectives et

après les avoir reconnues elle tend à s'adapter à elles, sans réserves. Sa rationalité se manifeste dans les rapports raisonnables avec la nature et non pas dans un raisonnement semblant raisonnable.

L'organisation rationnelle de l'espace est caractérisée au premier chef par l'objectivité, par une attitude sans préjugice, analysant les données selon les cas; en fin de compte, par le fait, qu'au lieu des théories conçues au préalable, c'est l'appréciation objective de la tâche, des exigences et des possibilités qui détermine le moyen de la solution. *L'organisation rationnelle de l'espace est donc objective, quant à sa méthode créative.* Presque chacune de ses propriétés en résulte.

Le moyen fondamental, quasi exclusif de l'organisation de l'espace est la construction, l'ordre de l'aménagement et du rattachement des corps plastiques situés dans l'espace. Par rapport à celle-ci les autres éléments ne sont que secondaires, même si, dans certains cas, les exigences spécifiques de l'expression artistique poussent la construction apparemment à l'arrière-plan et dans l'effet d'ensemble, la dominance incombe à quelques motifs secondaires. L'appréciation des possibilités signifie donc surtout le choix soigneux de la structure à utiliser. Et puisque la méthode créative objective exige l'utilisation conséquente de l'ordre structurale reconnue comme la plus efficace, *dans l'espace organisée d'une façon rationnelle la construction est toujours mise en relief.* C'est à l'origine de l'autre caractéristique du type. Les possibilités structurales sont déterminées par la nature des matériaux utilisés. L'objectivité de la construction exige donc le respect des lois des matériaux et en même temps la démonstration sincère de ses lois. Par conséquent, les éléments constitutifs d'une organisation rationnelle de l'espace se révèlent franchement matériels.

Du principe de cette conception il résulte qu'il n'y s'agit plus d'une attitude axée sur le volume ou le temps de l'union artificielle des qualités de la nature abstraites à passer dans le domaine du surréalisme ni de l'utilisation spéculative d'une théorie abstraite. Dans l'organisation rationnelle de l'espace, le volume, le temps et l'espace gardent leurs relations organiques et réelles se déliant entre eux. De même il serait déraisonnable de faire distinction entre les points de regard axés sur l'intérieur ou l'extérieur, du moins dans la formulation stricte appliquée à l'analyse des types topographique et eschatologique. Les deux sont présents simultanément comme un système infini et ininterrompu des points de regard. Par rapport au bâtiment, cela signifie que la séparation artificielle de l'espace intérieur et extérieur, organisé et naturel, cesse d'exister. Les deux se complètent, se supposent réciproquement et l'un s'intègre dans l'autre.

La méthode créative objective, la matérialité, la formation constructive et notamment l'adaptation aux conditions réelles de l'espace sont des facteurs qui déterminent séparément et dans leur ensemble le moyen possible de la

composition. Au lieu de reproduire, de recréer et d'adapter l'ambiance à quelque principe établi au préalable, l'organisation rationnelle de l'espace procède à l'arrangement de la nature dans le sens proprement dit du mot, conformément aux lois propres du secteur de la nature à arranger. *Avec l'organisation la réalité n'y est pas changée mais affirmée et raffermie. C'est pourquoi ce moyen par excellence rationnel de la composition sera appelé : procédé de la composition affirmative.*

Lors de l'analyse de la conception de l'espace nous avons mentionné que les types ne peuvent jamais être attribués à une seule époque. Comme possibilité, chacun d'eux est donné parmi les conditions de la perception de l'espace et le type dominant établissant les tendances fondamentales de l'époque dépend d'un grand nombre de facteurs « extérieurs » comme le caractère des exigences sociales, le niveau actuel des sciences naturelles et l'image du monde, conditionnée par les deux premiers. Les formes secondaires se présentent en s'adaptant aux tendances fondamentales et en subissant certaines modifications. Les mêmes choses se rapportent à l'organisation de l'espace. Les variantes en cause sont des formes de base pures, déduçibles à partir de la conception, — formes de base stériles dont aucune époque historique ne se servait. Parmi les possibilités données par les conditions, chaque époque choisit celle qui est la plus rapprochée à ses prétentions, à sa conception générale. C'est ce qui établit les caractéristiques fondamentales de l'organisation d'espace de l'époque. Les autres facteurs ne se présentent que secondairement. Il est intéressant de noter que l'ordre de succession suivi dans la discussion de la conception de l'espace et des types de base de l'organisation de l'espace, est conforme aux lois provenant de la nature de la perception et de la possibilité de l'interprétation. Elle s'achemine à partir du simple vers le compliqué, commençant par le volume palpable, réel, et arrivant par des généralisations successives de plus en plus abstraites vers la possibilité de l'interprétation plus complète de la réalité. Évidemment ce n'est pas l'oeuvre du hasard que le progrès historique a parcouru le même chemin et que les formes de la conception ont suivi le même ordre à partir de l'Antiquité à travers le Moyen-Age et l'Age Moderne, jusqu'à nos jours. Et ce qui est particulièrement intéressant c'est que cette régularité est cyclique à chaque époque et que les types secondaires, nuancant la tendance de base, observent également ce « parcours fixé » s'acheminant du simple vers le compliqué. Cependant, pour être concluant, il faudra s'absorber dans chacune des époques.

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture antique de l'Égypte et du Proche-Orient

Souvent, les sociétés de classe en formation adaptent des traits de la conception magique de la communauté primitive. Longtemps encore, l'homme aura besoin des analogies pour expliquer certains phénomènes impénétrables,

tout en ayant recours aux objets bien connus ou aux événements habituels. Il les nantit de significations en partie symboliques, en partie reflétant la réalité, et rend compréhensible l'univers à l'aide de ces objets et événements dont il multiplie la signification. Il universalise les cadres bornés de son existence et son univers en recevra comme un caractère de base la dualité permanente: la réplique du cosmique se trouvera dans la nature connue et celui du naturel dans le cosmos interprété. Les deux côtés se rappellent constamment et la force du symbole crée entre elles une union tellement étroite que l'une peut être quasiment changée contre l'autre. Mais cette unité spéculative, cette interchangeabilité du naturel et du surnaturel et celle de la signification universelle et des phénomènes individuellement concrets, ne peut devenir «réalité» perceptible que dans l'art.

Cet art, semblablement à la conception formant sa base, a également un caractère de double sens. Il copie fidèlement, mais remplit d'un contenu symbolique les éléments du monde réel, qui entourent la vie quotidienne. Le choix de ses sujets ainsi que ses moyens d'expression sont toujours concrets. Cependant la forme de l'expression, la configuration sont abstraites, symboliques. Cette contradiction existe presque partout chez les peuples de l'ancien Orient, surtout en Egypte. Déjà à partir de la première dynastie, l'art égyptien est caractérisé par un haut degré de généralisation immobilisant les choses en symboles, et en même temps, un naturalisme qui entre dans les détails et s'attache aux objets.

La prétention pour la fidélité naturelle est ici dominante à un tel point que même le genre le plus abstrait, le moins susceptible de la représentation directe, — l'architecture, — en est pénétré. Les figures assujetties aux exigences de la surface plane racontent les phases des fêtes et celles du travail quotidien. Les statues intemporelles éternisent un moment de l'existence individuelle. Les formes abstraites de l'architecture imitent le théâtre actuel de la vie, la flore égyptienne. Sous le «ciel» peint en bleu et décoré d'étoiles de la salle hypostyle, poussent tout naturellement les colonnes imitant des palmes, des papyrus ou des bottes de lotus. Ces colonnes suivent la nature même par le fait qu'elles sont plus hautes là où il y a plus de lumière et leurs chapiteaux s'y éclosent, tandis que là, où l'obscurité est constante, dans les nefs latérales, les colonnes sont beaucoup plus courtaudes et leurs chapiteaux restent fermés comme un bouton. La motivation naturelle des formes démontre que la salle hypostyle est essentiellement imitative. Elle reproduit dans ses détails une plante et dans son ensemble un groupe de plantes: le bois. En effet, elle est plus proche d'une section de la nature dégagée à titre d'intérieur, qu'à un intérieur dit traditionnel. Cette impression n'est que confirmée par la division en plusieurs nefs.

Dans un système d'espace divisé par des supports il est impossible d'augmenter le nombre des nefs ou bien des éléments de répartition sans que l'effet

d'ensemble ne soit essentiellement altéré. Et si cette augmentation dépasse un point critique, l'altération devient d'un bond qualitative. L'intérieur se renverse soudainement à son contraire et provoque l'effet d'un extérieur non délimité. L'architecture égyptienne dépasse souvent ces limites critiques. La salle hypostyle du grand temple de *Karnak* p. ex. se divise en 17 nefs, une des salles géantes du palais situé au centre d'*Amarna*, en 37. Dans la première le plafond repose sur 134 colonnes, dans le second sur 510 piliers. Cette forêt de colonnes d'une densité inextricable désintègre l'intérieur en une certaine impression d'incertitude. Ici c'est seulement la vue qui est limitée, et non pas l'espace. L'ensemble est indéfini. Au lieu du système entier, on n'en perçoit que quelques éléments entrant dans le champ visuel, — et ce sont toujours des éléments plastiques. Le rôle dominant dans l'effet spatial donne une certaine indépendance à chacune des colonnes comme unité de volume ferme. Chacune sépare de l'illimité sa sphère d'attraction limitée, donc au lieu de répartir, elle concentre et détermine une section réduite de l'espace libre. L'espace organisé en intérieur devient ordonné en relation des formes de volume n'offrant à la vue que certains détails, exactement comme dans la nature. Parmi les colonnes imitant des plantes, l'homme se déplace et s'oriente comme si elles étaient réellement des palmes, des papyrus ou des lotus. (Du point de vue de l'effet, la même constatation est valable pour des supports d'une forme plus abstraite, moins imitatifs.) Cette mise en valeur insolite pour l'intérieur du rôle du volume repérant l'espace, de l'organisation par un point de regard « extérieur », signifie que *l'architecture égyptienne est axée fondamentalement sur le volume*. Il n'est pas par hasard que le système de formes imitant la nature et la pyramide, type du bâtiment monumental caractéristique d'Égypte, soient nés simultanément et dans les cadres du même complexe dans le cas de l'ensemble de Sakkarah. Même, pour aller plus loin, *la tendance à créer des volumes massifs et surtout dans le cas extrême le volume sans espace intérieur n'est autre qu'une forme abstraite de l'imitation de la nature*.

Nous avons déjà mentionné que la composition se basant sur l'effet de masse est toujours d'un caractère additif. La prépondérance poussée du volume suppose son indépendance, sa séparation de l'ambiance, sont des conditions impossibles à satisfaire dans les cadres d'un système complexe que par la simple juxtaposition des éléments. Ce même principe d'organisation est manifeste pour les salles hypostyles. Partant soit des colonnes, soit de la section d'espace en délimitée; dans tous les deux cas ce sont des éléments équivalents qui s'associent. Indépendamment de ce que leurs dimensions sont égales ou différentes, les parties participent dans l'effet d'ensemble avec les mêmes valeurs, sans décalation de l'accent, sans différences de signification. Et ce n'est pas valable pour le type d'espace présenté seul. Dans l'architecture égyptienne, de plus, dans l'art égyptien en général, c'est ce principe de la composition qui se fait valoir, même alors, si son utilisation n'est pas motivée par la

prétention directe d'imiter des formes de la nature. Il est évident que si la conception de l'époque est axée sur le volume comme c'est bien le cas, — les conséquences de ce fait se présentent avec une force égale dans l'organisation de l'espace, et dans chacun des genres d'art relatifs à l'espace. Les temples monumentaux d'un plan compliqué en sont les exemples. Même le cours de leur construction est additif, puisque la plupart furent réalisées à la manière du temple de *Karnak*; par l'extension successive du sanctuaire original auquel s'ajoutent les nouvelles unités. Cependant dans chacune des phases de sa construction, le temple faisait l'effet d'un système ferme, terminé. Le fait qu'un système peut subir l'addition de nouveaux éléments sans que son caractère en soit modifié considérablement est la preuve la plus marquante d'une composition basée sur la juxtaposition simple des éléments.

La méthode de création reproduisant la nature, la prédilection pour le volume, la composition additive, démontrent que la méthode égyptienne de l'organisation de l'espace est topographique. Cependant l'image serait trop pauvre ou du moins très unilatérale si nous ne considérons que cette caractéristique seule de l'architecture égyptienne. Rappelons-nous qu'ici la forme a toujours une signification symbolique, faisant allusion à quelque contenu plus universel qui dépasse la forme même. Dans l'unique, dans l'accidentel il y a toujours quelque chose d'intemporellement impérissable.

Le déchiffrement du symbole est un processus qui se déroule dans le temps. L'indication donnée par l'objet nous «conduit» du monde concret de l'accidentel dans le général, du renseignement fortuit vers une signification universelle. Dans la relation d'une forme la transposition, l'acheminement vers la compréhension sont soutenus par l'abstraction, la configuration symbolique et dans celle d'un système complexe, par la composition linéaire. Cette dernière a une importance spéciale, et on en trouve de nombreux exemples dans l'art égyptien. C'est ce qui se manifeste dans les «reportages» lisibles sur les plans des reliefs, dans l'aménagement axial des temples, dans l'alignement en profondeur des espaces, donnant l'impression d'une voie conduisant du drôme jusqu'au sein du sanctuaire. Le parcours est une prétention fondamentale, autant que la forme massive, nécessitant plutôt du contournage, est organisée pour une seule direction de progression. Un des côtés des pyramides est joint par un ensemble allongé de temples, les statues sont posées frontalement, etc. *Dans le traitement symbolique des formes, dans la composition axée sur le temps, se manifestent les caractéristiques eschatologiques de la conception.* La définition de ci-dessus nécessite donc d'être complétée. Il est vrai que l'art égyptien est essentiellement topographique, mais on y trouve également les éléments de la conception eschatologique. Il ne peut être caractérisé que par deux notions associées, la première étant la tendance de base et la seconde le trait spécifique s'adaptant au caractère de celle-ci. *Donc, la méthode de l'organisation de l'espace dans l'architecture égyptienne est topographico-eschatologique.*

L'Asie Antérieure de l'antiquité, autre grand centre de la Méditerranée, se développait parallèlement à l'Égypte pendant des siècles. Les recherches récentes ont démontré que ce parallélisme était loin d'être une coexistence fortuite. Les deux territoires furent en relation directe depuis les temps pré-historiques et la possibilité des influences réciproques par le contact restait ininterrompue au cours de toute leur histoire, d'où les particularités issues des qualités ethniques. Il est probablement inutile de mentionner qu'il s'agit ici d'une parenté de la conception et de la perception et non pas de quelques analogies formales ou du moulage. En Mésopotamie ne se manifestait jamais cet attachement au paysage qui a conduit les Égyptiens à l'imitation concrète. Dans ce pays multinational et multilingue les différents groupes ethniques s'alternaient souvent et au cours des désaccords entre tradition et habitudes c'étaient toujours les particularités qui sont évanouies cédant leur place aux caractéristiques générales adaptables pour la région. C'est pourquoi l'art mésopotamien généralise plus intensivement, bâtit d'une façon plus constructive et s'enraidit jusqu'à l'impersonnalité cérémonieuse touchant à l'inhumaine. Cependant, même ici, l'ordre stricte des formes est rompu par la conception concrétisante, objective de l'homme rapproché à la nature.

L'Égypte et la Mésopotamie ne diffèrent pas par ce que l'une revendique la nature et l'autre la refuse. Les deux régions voient la perception directe de la nature se généraliser en une image complète du monde et en Mésopotamie c'est également le symbole qui crée le contact entre les deux pôles du monde réel et « connu ». L'ordre dans l'art est également réalisé au moyen de quelque élément traité en symbole du monde positif et la méthode est reproductive, de même qu'en Égypte. Mais tandis qu'en Égypte cette attitude arrive à l'imitation concrète, *en Mésopotamie elle s'arrête sur ce niveau généralisant que nous avons appelé dans le cas des pyramides la mode abstraite de l'imitation de la nature*. On peut invoquer à titre de preuve le type de construction peut-être le plus persuasif de la région: le ziqqourat.

Selon une épopée babylonienne le dieu Marduk a créé le monde en tressant au-dessus de l'eau inondant tout l'univers une forte natte de jonc, sur laquelle il a entassé de la terre. Le ziqqourat est le symbole de cet acte de la Genèse, le monde-montagne flottant comme une île dans l'océan, ou bien la base réelle du mythe, la montagne montant de la terre vers le ciel. En fin du compte c'est aussi une imitation d'un élément concret de la nature bien que de forme plus abstraite et présentant des indications plus générales que la salle hypostyle égyptienne. En continuant la succession de ces idées, notons que dans la littérature spéciale on rencontre souvent l'affirmation que le système du plan concentrique de la maison d'habitation, du palais, du temple, ne fait que reproduire — d'une manière inverse, — la composition de temple-tour, le ziqqourat. Cependant si c'est vrai, avec certaines réserves nous pourrions affirmer que dans le cas des types mentionnés c'est également la méthode

créative reproductive qui se manifeste. Et c'est la base commune à partir de laquelle l'architecture des deux grands centres de la culture de l'antiquité peut être synthétisée.

Si la méthode reproductive est caractéristique pour l'architecture de la Mésopotamie, on en pourra également déduire la préférence vouée au volume, au point de regard extérieur, à la composition additive, tout comme pour l'Égypte. Parmi ces caractéristiques on peut classer sans difficulté la concentricité; en effet nous avons mentionné lors de l'organisation topographique de l'espace que le cas de la centralité, ou pour des systèmes plus étendus, la concentricité, n'est autre chose que la formation de l'espace à la manière de volume et c'est un des critères de la primauté décisive du volume. Il est inutile de vérifier que l'interprétation réelle des formes est donnée par la signification symbolique et de ce fait, — par analogie à l'Égypte, — il serait facile de déduire la composition dans le temps, dont ici ne se modifie que la forme, étant donné qu'elle se présente en accumulation multispatiale, au lieu d'un alignement linéaire. Il ne faut donc pas entrer dans les détails de l'analyse de l'architecture de la Mésopotamie pour que la définition donnée ci-dessus soit valable à l'Asie Antérieure. *L'architecture de l'Asie Antérieure — semblablement à celle de l'Égypte — est topographico-eschatologique, en ce qui concerne sa méthode de l'organisation de l'espace.*

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture grecque

Les livres sur l'art mésopotamien citent souvent la doctrine sumérienne que les choses terrestres sont les répliques exactes des choses célestes; ce qui se trouve en-haut, se trouve en-bas. L'architecture grecque pourrait être caractérisée par un paradoxe semblable: ce qui se trouve en dehors, se trouve en dedans. Et cette définition — malgré sa formulation absurde — toucherait l'essentiel, c'est à dire que l'architecture grecque ignore l'intérieur. Ses créations sont purement spatiales. Elles ne séparent pas et n'entourent pas l'homme d'un cadre sujet à ses propres lois; elles ne font qu'ordonner une part de la nature. L'espace extérieur libre passe sans interruption parmi les éléments du système architectonique et ce courant libre n'est que relativement limité même aux endroits où une partie plus strictement séparée du bâtiment a la fonction d'intérieur. Il n'y a guère de temple grec dont la cella ne donnerait pas sur la mer pour prêter une atmosphère de la perspective infinie à l'espace, c'est à dire à « l'espace intérieur » dont la partie centrale est souvent découverte, donnant ainsi *a priori* l'impression d'une cour ceinte de colonnes et non celle d'un intérieur fermé. En ce qui concerne les théâtres, l'expression « bâtiment » y perd presque complètement son sens. La création raffinée dans sa simplicité se dissout si imperceptiblement dans l'ambiance qu'il est quasi impossible

de les délimiter. Les gradins concentriques du théâtre s'adaptent organiquement dans la concavité de la côte et transmettent sans rupture l'ordonnance artificielle dans le paysage. Et le bâtiment bas de la scène, au lieu de déranger ce contact direct, rend l'effet du dégagement dans cette direction encore plus sensible. Le petit édifice modeste reliant les deux ailes du théâtre n'exclut pas le panorama. Au-dessus la vue est libre et l'arrière-plan réel des événements se déroulant dans l'orchestre est toujours la nature même. Cette solution ne représente pas un cas individuel. Dans «Space and Ideas», G. HAJNÓCZI démontre que le plan en U ouvert vers l'extérieur est caractéristique pour l'architecture grecque en général.*

De la volonté d'être proche de la nature, ainsi que du respect de la continuité ininterrompue de l'espace extérieur il suit qu'ici *l'objectif des éléments de l'architecture n'est pas la délimitation mais l'indication de l'espace*. Ces éléments agissent par leur volume, par leur plasticité, et s'associent comme unités de volume indépendantes en ensembles plus importants. Cependant il ne faut pas oublier que leurs fonctions sont axées toujours foncièrement sur l'espace. Donc, la massivité n'est jamais gratuite et est loin d'être sculpturale. *L'édifice grec est une architecture plastique et non pas une plastique architectonique*. En général, une sculpture peut être déplacée même d'une ambiance extérieure dans un intérieur. Si les conditions de sa mise en valeur sont assurées, la force de son effet artistique ne se modifie guère. Cependant le *Parthénon*, — comme chacun des temples grecs, — n'était pas construit pour être admiré du dehors. La vue extérieure est sans doute un facteur important de l'effet d'ensemble, mais au moins aussi importante est la vue qui nous est offerte en regardant de l'intérieur vers l'extérieur ou bien en parcourant le ptérome. Tout l'*Acropole* y appartient organiquement, avec la ville qui s'étend au dessous d'elle, la Lycabette et plus loin le golfe de Pyrée. Ce paysage devient vraiment grec encadré des colonnes du Parthénon, semblablement à la vallée de Delphes vue de la terrasse du temple d'Apollon, ou le littoral de Paestum, comme fond du temple de Poséidon. Il n'y a pas d'époque de l'architecture où la réciprocité du paysage et de l'édifice soit à tel point soulignée. L'édifice concentre, organise son environnement et en même temps offre l'irradiation de l'ordonnance faisant corps avec lui. Et c'est cette ordonnance irradiée qui rend la nature sensée et humaine.

Le naturel avec lequel l'architecture grecque transmet l'espace extérieur libre vers «l'intérieur», dirige pour ainsi dire la manière possible de l'organisation de l'espace. Si l'espace est uniforme indépendamment de ce qu'il soit organisé ou non, la manière de l'organisation ne pourra être que la mise dans l'espace des éléments plastiques traités en unités indépendantes. L'unité exige absolument que l'ordonnance se trouvant dans la nature soit reproduite dans

* Periodica Polytechnica Arch. 2, 52—72 (1968).

l'édifice. Par conséquent, la composition est en tout cas additive, donc, dans un intérieur d'un ordre de grandeur quelconque les parties s'associent comme membres de valeur égale. P. ex., dans le cas des temples grecs, l'acrotériorion couronnant le fronton, la métope décorée de bas reliefs ou bien une seule colonne, détachés de leur ambiance ne donnent pas l'impression d'inachevé. Aucune forme n'a besoin de la présence des parties y appartenantes pour donner l'effet de l'achèvement. Chacun des éléments du temple crée une unité ferme, purement délimitée, indépendante en elle-même. Et le temple est de la même nature. Il se situe dans l'ensemble de l'endroit sacré en unité indépendante, sans devenir dominant et sans avoir l'aspect d'un élément subordonné de cet ensemble. Les créations de l'architecture grecque, à partir du moindre élément décoratif jusqu'à la cité construite selon le système de Hyppodamos, — sont caractérisées par l'association libre des éléments indépendants.

La méthode créative reproductive, la plasticité et la composition additive prouvent que les tendances fondamentales de l'organisation de l'espace — semblablement à l'ancien Orient — est dans l'architecture grecque également topographique. L'analogie semble pourtant plutôt superficielle, étant donné qu'à l'analyse de l'architecture des deux époques on trouve autant de différences que de concordances. Dans la multitude d'espaces d'un palais mésopotamien ou dans l'ordre d'espace d'un temple égyptien on peut augmenter quasi arbitrairement le nombre des éléments, sans modifier essentiellement le caractère de l'ensemble. Cependant l'architecture grecque ne supporte pas l'arbitraire. Un système est composé en général de si peu d'éléments que la modification d'une seule unité provoque un changement qualitatif, même dans le cas d'un ensemble à grande échelle, relativement dégagé, comme le groupe des temples d'Acragas, de Selinus ou de Paestum. Dans le cas de l'Acropole d'Athènes, la suppression d'un des deux bâtiments principaux, ou bien l'intercalation d'un troisième mettrait fin justement à cet équilibre, à ce calme tendu par une force intérieure que l'union des deux formes contraires a provoqués. Et, bien qu'il ne soit jamais soumis à des règles strictes, le temple grec démontre la même unité complète, indissoluble. Le moulage même, corrigeant la distorsion optique, exclut la moindre possibilité de modification, puisque la mesure et la manière de la correction sont strictement déterminées par la situation, l'angle de vue etc., aussi la solution concrète n'est valable que pour le cas particulier.

Ce n'est pas par hasard que la correction optique fut invoquée, étant peut-être la meilleure base à interpréter l'architecture grecque. C'est par ce moyen particulier qu'elle élimine tout ce qui est accidentel, supprime les traits éventuels dus à l'ordre additif de composition, et renferme l'édifice dans une unité complète tout en préservant l'illusion d'une liberté parfaite même aux détails. Elle corrige la réalité même pour rendre l'édifice capable à exprimer une harmonie parfaite qui ne peut être basée que sur l'association libre des éléments équivalents. Cette qualité de l'architecture grecque est la propriété

spécifique qui, malgré les analogies de l'organisation topographique de l'espace, la distingue des architectures de l'Égypte et de l'Asie Antérieure.

C'est l'homme de la Grèce qui a découvert l'ordre rationnel dans la nature, cette harmonie parfaite qui motive suffisamment son existence par l'harmonie des parties. Cette reconnaissance se présente déjà dans la philosophie naturelle ionique, mais ne trouve sa conception finale que dans la *numérologie de Pythagore*. Pythagore et ses disciples ont pris comme point de départ la constatation que c'est la forme qui apporte l'ordre dans le chaos. C'est la forme qui délimite un phénomène et qui empêche qu'une chose passe vaguement dans l'autre ou qu'elle se dissout dans l'infini. Cependant la forme n'est qu'une certaine définition extérieure, mesurable, donc susceptible à être arithmétiquement fixée. En fin de compte c'est le nombre qui assure le bon ordre du Cosmos. L'explication est indéniablement unilatérale. Elle se réduit à la forme et généralise arbitrairement. Cependant elle est forcément restreinte et son unilatéralité et généralisation arbitraire s'originent de la recherche de l'objectivité. Dans une époque où l'étude scientifique de la nature est à peine commencée, l'analyse objective des phénomènes ne pouvait se faire que par l'observation extérieure, formelle des choses. Ce fut le seul domaine où des connaissances réelles pouvaient s'attendre. C'est ainsi que l'explication, la systématisation des faits observés n'avait comme appui que la géométrie, branche scientifique qui par sa nature est essentiellement susceptible de fixer les lois de la forme tout en permettant la découverte des relations objectives, sans exiger au préalable la connaissance effective de la nature réelle des choses. La doctrine pythagoréenne a très intensivement exploité cette possibilité offerte pour l'époque. Aussi a-t-elle exercé une influence très forte sur le monde hellénique. *A partir de cette époque, la nature a signifié pour l'homme de la Grèce l'ordre rationnel; l'ordre représentait les proportions intérieures mesurables et les proportions, le calme aboutissant en une unité parfaite.* C'est le calme qui naît de l'équilibre des forces et dont l'immobilité même est pleine de vie.

De cette conception essentiellement intellectuelle de la nature il résulte qu'ici la méthode créative reproductive ne pouvait aboutir en quelque imitation directe, pas même abstraite comme celle en Asie Antérieure. *Dans l'architecture grecque ce n'est pas la nature qui est imitée, mais l'ordre reconnu en elle, ou plus exactement, elle matérialise dans l'édifice le principe ordinateur reconnu dans le monde.* C'est pourquoi le nombre des types y est réduit au minimum tout en rendant « unispacial » l'édifice même. Au lieu de la richesse véridique des sujets elle cherche la perfection de l'expression qu'elle rend toujours plus raffinée dans les mêmes types peu nombreux. C'est un art illustratif dans le sens le plus noble du mot. Il représente un principe théorique, conçu au préalable, indépendamment de l'existence individuelle de l'édifice *et situé dans la nature cette théorie cristallisée en création, quasi à titre d'exemple.* C'est justement l'abstraction intensive, le processus de la création conceptive qui prouvent

d'une façon très persuasive *le caractère intellectuel de l'architecture grecque en ce qui concerne la plupart de ses caractéristiques essentiels*. Nos affirmations précédentes doivent donc être complétées dans ce sens, pour arriver à une définition plus compréhensive et plus réaliste. *Donc, la méthode de l'organisation de l'espace caractéristique à l'architecture grecque est topographico-intellectuelle.*

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture romaine

Le développement de l'architecture arrive quelquefois à des tournants décisifs dont on ne peut même mesurer momentanément l'importance. Ces tournants se présentent presque imperceptiblement et quoiqu'ils provoquent d'un bond une qualité nouvelle, leur influence ne sera perceptible que plus tard. Un tel tournant fut au début de l'empire romain la découverte de l'intérieur. En effet c'était le moment où une phase du développement était terminée, phase que nous pourrions appeler l'époque de l'architecture plastique et une autre phase était ouverte, celle de l'architecture basée sur l'intérieur qui durait à partir de ce moment jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Les deux grandes époques sont séparées ou mieux unies par Rome. On y retrouve les éléments essentiels des deux, comme une unité pleine de contradictions: la méthode de l'organisation à l'aide du volume, du moulage de la première, et l'intérieur de la seconde.

Cette dualité de l'architecture romaine fut observée par RIEGL qui écrit dans «*Spätromische Kunstindustrie*» que «... l'espace intérieur du Panthéon est caractérisé par la netteté, la perfection dont ne dispose qu'une forme matérielle stable et indissoluble. L'empire romain à ses débuts — dit-il — a résolu le problème de l'espace intérieur, traitant l'espace en matière et lui donnant des dimensions nettes. On a réalisé ce qui semblait impossible auparavant: on a individualisé l'espace libre.*

Selon Riegl, la qualité la plus caractéristique de l'intérieur du Panthéon est donc la formation individualisée de l'espace, la présentation en bloc et le moulage en matière massive. C'est à dire que — conformément à la terminologie y appliquée — vu la nature de sa formation, l'espace intérieur du Panthéon est un volume antinome. C'est d'un tel point défini par la forme sphérique bien perceptible et intensifié par l'identité des dimensions et la conduite ininterrompue des surfaces, qu'on perçoit l'intérieur non pas tant qu'un espace mais plutôt comme spatialité s'affirmant par son «volume» en corps modelé. La

* «Mehr als irgendein anderer Innenraum der Welt hat sich der des Pantheons jene der Reflexion unbedürftige echt antike Klarheit und geschlossene Einheit bewahrt, die streng genommen nur der undurchbrochenen festen stofflichen Form zukommen kann. Die frühere römische Kaiserzeit hat also das Raumproblem im Inneren in der Weise zur Lösung gebracht, daß sie den Raum gleichsam als kubischen Stoff behandelte und denselben in absolut gleichen und klaren Abmessungen einfieng. Damit war das bisher unmöglich Scheinende zur Wirklichkeit gemacht, der freie Raum individualisiert.» A. RIEGL: *Spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1927, p. 44—45.

manière dont il se déploie, ainsi que les conditions de la perception sont en principe analogues avec celles du volume organisé pour un point de regard extérieur.

Cette solution traditionnelle du nouveau problème architectural, cette approximation spéciale du problème de l'espace n'est pas un phénomène particulier. Il ne concerne pas le Panthéon seul mais toute l'architecture de l'époque de l'empire romain quoiqu'elle ne se présente pas toujours si nettement. Les exigences accrues de la représentation ont souvent conduit aux formes plus riches, aux plans plus compliqués, ce qui a affaibli la perception simultanée du système entier. Cependant, dans son essence, la méthode restait inaltérée. *Donc, dans l'architecture romaine c'est l'espace central qui est devenu le type presque exclusif de l'intérieur.* On l'a utilisé indépendamment ou intercalé dans des ensembles plus importants, partout où c'était possible. Les efforts furent portés vers la centralisation même dans les cas où la fonction ou l'habitude auraient exigé la forme longitudinale. Soit comme dans le cas de la *Basilique de Maxentius* où l'espace principal est élargi sur les deux côtés d'espaces secondaires pour limiter les tendances en profondeur ou semblablement à la *Basilique Ulpia* où l'espace principal est entouré d'un rang d'espaces secondaires. La forme centrale ou centralisante est toujours susceptible de concentrer la conformation de l'espace en ce qui concerne son effet.

L'espace ou un groupe d'espaces de caractère central garde son indépendance dans les cadres des ensembles plus importants. Il est intéressant d'observer p. ex. les *Thermes de Caracalla* à Rome. Le plan est symétrique sur un axe mais cet axe est plutôt de caractère graphique, il n'est pas perceptible dans la réalité. Il n'organise pas une enfilade réelle d'espaces s'alignant sur l'axe. Les sections massives de murs suppriment la vue d'ensemble justement aux endroits où le déploiement de l'effet d'axe exigerait le plus l'ouverture. Les entrées sont poussées de côté, puisque au milieu, derrière la façade se trouve la piscine du frigidarium et en quittant le tepidarium on doit prendre un tournant analogue. De plus, dans l'axe transversal, l'orientation de certains groupes de locaux interrompt une enfilade possible, — c'est que le tepidarium et les espaces y attachés sont orientés vers le centre tandis que les palestres des deux côtés se dirigent décidément vers l'extérieur. Toute l'organisation du plan impose des tournants et empêche la vue d'ensemble avec une intention évidente. Le déploiement se divise en sections nettement délimitées et ces sections indépendantes s'enfilent en un système plus riche. *La composition est donc additive sans équivoque* et se distingue de celle des Grecs presque exclusivement par le fait que *ses composants ne sont pas des volumes réels mais des sections d'espace traitées en volumes.*

D'une façon indéniable la différence est grande mais pas décisive. Pour le système de la composition, les analogies sont plus importantes que les différences. Cependant certaines difficultés se posent pour déceler les analogies qui se présen-

tent sous une forme latente étant, donné qu'à la surface ce sont surtout les divergences qui dominant, faciles à exagérer. La relation de l'édifice et son ambiance en est un bon exemple. En comparant quelques créations typiques des architectures grecque et romaine, à première vue on n'y trouve guère de parenté. L'une s'ouvre vers la nature et passe graduellement de l'édifice vers le paysage, — l'autre, inversement, tend vers l'intérieur, se fermant devant le monde extérieur selon la possibilité à l'aide de murs massifs. Cet antagonisme apparent est supprimé au moment où on contemple les deux solutions du point de vue du système additif. L'addition exige que l'édifice soit situé dans son entourage en unité indépendante. Dans l'architecture grecque les conditions de cette solution sont *a priori* assurées par la plasticité, la préférence pour le volume. Cependant dans l'architecture romaine, réfléchissant en unités d'espace, la création d'une certaine indépendance vis-à-vis l'ambiance prendra un caractère d'intérieur. Semblablement aux locaux, l'ensemble complet est strictement délimité comme un « intérieur » compliqué, grande échelle. Les forums, les palais, les thermes sont juxtaposés comme unités indépendantes, isolées, se passant de toutes relations fonctionnelles. Cela prouve indirectement qu'à l'intérieur d'un édifice donné, ce furent seulement les exigences de la vie pratique qui ont empêché la séparation réelle et complète des groupes centralisés d'espaces. Et si c'est vrai, alors dans l'architecture romaine l'axialité ne pourrait avoir l'importance qui se reflète des représentations graphiques des plans.

L'axe romain signifie plutôt un axe de symétrie qu'une ligne de conduite se déployant dans le temps. Il ne ressemble ni au « chemin sacré » égyptien conduisant dans l'obscurité mystique du sanctuaire à travers d'une longue série d'espaces, ni à l'ambiance suggérant une impression transcendente des cathédrales du Moyen-Age, ni à la chaîne de causalité du baroque, conduisant à l'infini. L'époque romaine est beaucoup plus réaliste, elle est bien plus proche de la nature pour exiger l'un ou l'autre des deux premiers; pour réaliser le dernier, il lui manquent les connaissances nécessaires. L'axe romain ne dépasse jamais les limites de l'ensemble. Semblablement à la présentation fractionnée de l'ensemble, il se divise en plusieurs moindres sections indépendantes et même une telle section indépendante est quelquefois rendu statique par un axe transversal. Si une moindre partie de l'axe marque pourtant une direction fixée, et par conséquent un processus d'impressions dans le temps, le processus marqué est toujours relatif au parcours possible d'une distance mesurable, facile à embrasser du regard. Semblablement à l'intérieur, et s'adaptant à sa nature, le temps même « se transforme en volume », ne participant dans l'effet d'ensemble qu'à titre de durée, divisé en fractions.

Ces caractéristiques de l'architecture romaine, c'est à dire *la prépondérance du volume, les tendances vers la centralisation, la composition en unités indépendantes, le système additif, le traitement du temps en durée, prouvent que*

malgré l'importance du changement qui sépare Rome des époques précédentes, la tendance fondamentale de l'organisation de l'espace garde son caractère topographique. L'apport de Rome qui est absolument inédit n'est pas la méthode mais le but de l'organisation de l'espace; la conception rationnelle, pratique, réaliste de la fonction de l'architecture. Auparavant, construire c'était toujours un geste aux motivations mythiques. A l'ancien Orient elle a créé des symboles unissant les deux pôles de l'existence, — le terrestre et le céleste, — et même le monde hellénique, bien plus rationnel, s'efforçait de représenter par l'harmonie pure de l'édifice l'ordre du Cosmos arithmétiquement motivé. Rome était la première à considérer la construction comme une tâche pratique et à mettre en relief la satisfaction aux exigences fonctionnelles. Elle était « contente » si l'édifice servait la vie et donnait un cadre efficace aux différentes activités humaines. L'intégration de l'Empire élargi en puissance mondiale exige, et l'état bureaucratique maintient dans les Romains la capacité de rester judicieux devant les faits. Et la même conception pratique domine l'architecture que l'organisation de l'État. La preuve en est que la forme symbolique ou la colonne aux proportions parfaites, furent déplacées par l'intérieur comme unité de base de l'organisation de l'espace.

En analysant l'ensemble de l'architecture, le changement est encore plus frappant. En comparaison avec la Grèce, la richesse des variations que l'architecture romaine a mise au point pour les différents édifices d'une part et pour les solutions structurales et formelles d'autre part, est étonnante. Il n'y a guère de manifestation de la vie quotidienne qui n'y fut représentée par quelques types particuliers. En ce qui concerne les matériaux et méthodes de constructions, on y a mis en valeur tout ce qui était accessible pour la technique traditionnelle, tout en s'adaptant aux exigences imposées par la structure, et démontrant une ingéniosité aux prétentions fonctionnelles. Rappelons-nous que les compromis raisonnables entre contraintes, le caractère constructif, et en général, l'attitude affirmative vis-à-vis les faits réels, caractérisent la forme rationnelle de l'organisation de l'espace. *Ce qui rend romain l'architecture romaine dans les cadres de la forme de base topographique, en la distinguant des architectures de l'Asie Antérieure, de l'Égypte et de la Grèce, c'est la rationalité dans le sens du mot utilisé chez nous. Par conséquent, la méthode spécialement romaine de l'organisation de l'espace est topographico-rationnelle.*

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture byzantine

Il y était déjà mentionné que dans le développement de l'architecture, Rome marque un tournant. Elle réunit deux grandes époques en les séparant: celle de l'architecture plastique et celle de l'intérieure. Grâce à cette situation de transition, elle se rattache de la même façon contradictoire à son successeur

direct, l'architecture byzantine, qu'elle l'était à son prédécesseur direct, l'architecture grecque. Cependant les relations d'un caractère analogue recèlent une différence essentielle. Rome a emprunté à Grèce les principes de l'organisation de l'espace et les a adaptés aux nouvelles tâches bien différentes de celles du passé. Tout au contraire, Byzance a reçu le type formel tout prêt, mais l'a utilisé selon des principes tout à fait neufs. Pour comprendre la portée de cette innovation il nous suffit de mentionner un seul fait. L'héritage — l'intérieur d'un caractère central, formé en une unité indépendante des Romains — est tourné au revers. Auparavant c'était une unité spatiale traitée en volume, maintenant il change en espace réel. En Byzance la ligne de l'évolution que l'architecture romaine ne contenait qu'à titre de possibilité, se développait sans entraves.

La transformation de l'organisation de l'espace et en général, celle de la conception d'espace est un des symptômes de cette modification fondamentale qui s'était déroulée au cours des dernières cent cinquante années de l'existence de l'Empire Romaine et aux environs de la naissance de l'Empire d'Orient. La lutte pour le pouvoir, les tensions internes qui allaient en s'aggravant, et les attaques incessantes des peuples barbares limitrophes augmentaient la situation précaire jusqu'à l'intolérabilité. Tel était le bouleversement éternel que le seul refuge des gens est devenu l'attente du miracle, la foi. L'intérêt devait se tourner vers le surnaturel et l'importance de la réalité se réduisit à certaines phénomènes révoquant le monde des transcendences.

Un des connaisseurs éminents du Moyen-Age, GILSON a dit que pour l'homme de cette époque la nature n'a même pas existé, puisqu'il n'avait aucune idée de l'observation scientifique des phénomènes et de leur interprétation réelle. Connaître et expliquer signifiait de démontrer que la chose n'est pas ce qu'elle semble être, mais symbole d'une réalité plus profonde.*

Il est vrai que Gilson rapporte cette constatation au XII^e siècle mais ce qu'il y affirme est valable pour le Moyen-Age entier. Les doctrines du christianisme primitif étaient déjà caractérisées par la tendance de remplacer les observations sceptiques par la foi absolue et les connaissances scientifiques par l'admission sans réserve des dogmes. Cette attitude prenait forme bien avant l'époque romane et continuait d'exister après le XII^e siècle, pendant l'époque scolastique.

L'univers accepté par la foi et reconnu par les dogmes est indépendant des réalités quotidiennes. Ses lois ne peuvent pas être reproduites dans les cadres de la nature, comme dans l'antiquité. Auparavant l'architecture ne

* «Le point par où les hommes de cette époque sont les plus différents de nous est leur ignorance à peu près totale de ce que peuvent être les sciences de la nature. A vrai dire, ils n'ont pas de nature... Pour un penseur du temps, connaître et expliquer une chose, consiste toujours à montrer qu'elle n'est pas ce qu'elle paraît être, qu'elle est le symbole et le signe d'une réalité plus profonde, qu'elle annonce ou qu'elle signifie autre chose...» E. GILSON: Histoire de la philosophie au Moyen-Age, Paris, 1947.

faisait qu'ordonner l'ambiance, maintenant elle la crée dans le sens strict du mot. C'est l'image d'un monde irréel de la foi extériorisée dans l'ambiance réelle. Par conséquent les points de regard se modifient nécessairement et les tendances de l'organisation subissent un changement. L'antiquité a organisé toujours du dehors vers le dedans, elle avait donc des points de regard extérieurs. On pourrait dire que la création fut contemplée du côté de la nature libre, de l'extérieur, et que donc ses créations furent des volumes purs ou tout au moins caractérisées par la prépondérance du volume. Cependant le caractère expressif exige justement la méthode inverse, l'avancement de dedans vers l'extérieur, donc des points de regard intérieurs. *L'homme du Moyen-Age construit l'espace autour de lui-même, se séquestre du monde extérieur et dans les cadres d'un moindre section de l'espace infini crée l'univers qu'il élargira à l'aide de symboles vers l'infini — toujours tendant vers la transcendance.*

L'intérieur organisé sur les points de regard intérieurs apparaît déjà aux églises chrétiennes primitives du IV^e siècle, mais ce n'est que bien plus tard, dans l'époque de Justinien qu'il était considéré comme le but exclusif d'une valeur absolue de l'architecture. Évidemment, l'intervalle n'était pas stérile. Ces deux siècles ont établi définitivement les prétentions concernant l'espace et c'est pendant cet intervalle que l'appareil formel fut créé, qui — par l'incorporation des éléments romains et surtout orientaux, — a permis de satisfaire à ces prétentions. Dans son oeuvre «Der Raum», WACHTSMUTH* expose ce développement. En analysant un grand nombre d'exemples il arrive à la conclusion très persuasive que le développement de l'espace d'au début de l'ère chrétienne atteint sa perfection au temps de Justinien. La *Hagia Sophia* de Constantinople marque l'achèvement du progrès commencé au IV^e siècle (ou mieux qui s'affirme nettement depuis le début du IV^e siècle, en se rattachant organiquement aux phases plus récentes de l'architecture de l'Asie Antérieure par l'intermédiaire de la Syrie). Wachtsmuth démontre en même temps que l'idée spatiale réalisée dans la *Hagia Sophia* subsiste jusqu'à la fin du IX^e siècle et sur certains territoires encore plus longtemps. Et si c'est ainsi, les constatations déduites de l'analyse de la *Hagia Sophia* sont pratiquement valables pour tout le pré-Moyen-Age.

Tous les détails de la *Hagia Sophia* servent l'effet de l'espace intérieur. Dans l'architecture romaine c'était encore le volume qui dominait et ce n'était pour ainsi dire que le poids de la matière qui comprimait l'espace en une unité solide. Ici l'espace se développe sans contrainte, d'une liberté complète. Il est comme s'il était délimité par des plans purs. On n'y remarque guère la massivité. Tous les éléments susceptibles de donner l'effet de lourdeur y restent cachés, tellement que la matière paraît être impondérable. Les formes tenues dans le plan et s'adaptant aux surfaces s'affinent en un tissu coloré et écartent

* F. WACHTSMUTH: Der Raum. Marburg an der Lahn, 1929, 1935.

la possibilité d'y associer la notion de la structure portante. Les colonnes mêmes nient le rôle porteur. Elles semblent plutôt suspendues en stalactites sur les retombées que supporter. Ce jeu des forces renversé élimine toute terre à terre. Le flux vers les hauteurs élève pour ainsi dire tout l'édifice. Dans ce nouveau système des corrélations la coupole reçoit, elle aussi, une nouvelle interprétation. Elle ne ferme pas l'espace comme celle de Rome mais l'embrasse, comme le firmament entoure l'horizon. Cette force rayonnant du centre, cet effet flottant dans sa légèreté seraient en eux-mêmes suffisants pour donner au spectateur l'impression de l'infini d'un monde autonome. Cependant l'architecture byzantine augmente encore cet effet en couvrant une grande partie des surfaces de mosaïques en or scintillantes.

La Hagia Sophia et la plupart des intérieurs byzantins seraient non seulement plus pauvres sans les mosaïques mais encore elles auraient perdu le moyen peut-être le plus impressionnant de leur effet. L'exemple d'un monument plus ancien pourrait expliquer cette affirmation, celui du *tombeau de Galla Placidia* à Ravenne, où le petit espace obscur est rendu étonnamment monumental purement par le scintillement nacré de la mosaïque bleue et blanche. Avec les dimensions plus grandes la technique à base d'or, habituelle à partir du VI^e siècle, contribue à intensifier l'effet de la mosaïque. Dans la perspective du fond immatériel, les figures de saints d'une rigidité cérémoniale et le scintillement éblouissant de l'or, remplissant l'église d'un jeu riche des lumières, provoquent la sensation d'un monde surnaturel même chez celui qui entre l'édifice sans la foi de l'homme du Moyen-Age. La force attractive de l'impression est redoublée par ce que l'intérieur s'expose d'une façon inattendue. Contrairement à la richesse en formes, en couleurs et en matériaux de l'intérieur, l'extérieur est presque pauvre dans sa simplicité. Cependant ici le contraste n'est pas un moyen de composition utilisé consciemment, mais simplement la conséquence de l'organisation axée sur l'intérieur, un point de regard intérieur. Il ne me reste que de répéter Wachsmuth, qui constate la même chose dans son livre cité.*

Le contraste de l'intérieur et de l'extérieur, l'inattendu est donc un facteur accidentel tout en étant important. Bien plus important est pourtant l'effet du déploiement simultané de toutes les parties de l'intérieur. L'impression donnée par l'espace byzantin est achevée au moment de l'entrée. Elle permet mais n'exige pas absolument le déplacement. Les conditions de la perception rendent possible d'embrasser par le regard l'ordre complet de l'espace à l'instant même de l'entrée. Et étant donné que cet ordre est centralisé — se développe du centre et se dirige vers le centre — la première impression ne sera pas modifiée, seulement augmentée par d'autres perspectives possibles. Dans la

* «Die Bevorzugung und Unterstreichung des Inneren gehen sogar soweit, daß eine gewisse Vernachlässigung des Außern nicht abzuleugnen ist.» F. WACHSMUTH: Der Raum. Tome II. Raumschöpfungen in der altchristlichen Kunst. Marburg an der Lahn, 1935. p. 99.

série des images qui s'alternent c'est le même élément constant qui domine et cette unité qui se répète constamment conduit à ce que la notion de l'infini spatial s'associe à son correspondant dans le temps: l'intemporalité éternelle.

On se demande si ce n'est pas la conception de l'Asie Antérieure qui vient de renaître, — avec la différence qu'entretiens la relation des composantes intérieures s'est modifiée et les éléments topographiques ont cédé leur place aux éléments eschatologiques. L'Asie Antérieure a transformé la nature avec la foi magique du début de l'antiquité et n'a qu'allégué à l'univers au moyen du monde matériel. Sa méthode était donc intégrative. Cependant Byzance fait quasi dériver le Cosmos connu et donne une interprétation magique à l'ambiance réelle, à l'intérieur. *Ici c'est la conception eschatologique qui détermine les tendances fondamentales de l'organisation de l'espace.* Toutes les caractéristiques qui venaient d'être analysées le prouvent: — la méthode créative, le point de regard intérieur, la négation du volume, le traitement de la matière d'une façon immatérielle, et encore toute une série de propriétés, qui ne peuvent être ici qu'énumérées, comme le rôle du temps, la primauté de la signification symbolique et l'union conjonctive des unités spatiales. *Cependant, à côté des tendances de base, nous y voyons surgir les éléments de la conception topographique, héritage de l'antiquité.* Parmi eux ce sont surtout la centralité et le procédé dérivatif mentionné qui nous persuadent que Byzance a souvent profité des conclusions de l'architecture grecque. En fin de compte *l'architecture byzantine et en général celle du pré-Moyen-Age suit dans l'organisation de l'espace une méthode dite eschatologico-topographique.*

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture romane

La notion byzantine de l'espace est née sur les Balkans et s'est propagée vers l'Orient. L'Italie en a profité certainement mais abstraction faite de quelques rares monuments de ce pays, l'Europe Occidentale l'a ignorée. Les créations comme la *Chapelle du Palais d'Aix-la-Chapelle* ou bien l'espace d'un goût byzantin à neuf sections de l'*église de Germigny des Prés* ne sont que de rares exceptions. Après la désagrégation de l'Empire Romaine, il n'y a pratiquement plus de construction en Europe Occidentale et lorsque le nouvel ordre de la société se trouve consolidé, l'art byzantin est dans l'état du déclin. L'Occident était pour ainsi dire contraint de formuler le nouveau programme indépendant pour l'organisation architecturale de son milieu. Un programme contenant d'une part le principe de rallier le monde féodal, la hiérarchie unilinéaire et correspondant d'autre part à cette modification intérieure importante qui a changé la doctrine du christianisme — la foi d'un mysticisme naïf des temps primitifs — en un système de dogmes. Tertullian dans son temps a admis par la foi ce dont la compréhension était impossible (*credo quia absur-*

dum). Cependant l'homme de la fin du premier millénaire croit pour arriver à plus de connaissances (*credo ut intelligam*). Et cela dépasse les limites des problèmes théologiques. Dans le Moyen-Age l'image du monde de la foi et du monde interprété sont identiques et le changement qui se produit dans la première entraîne celui du rapport général à la réalité. La scholastique qui se développe est en même temps la mise au point de la nouvelle vision du monde, impliquant de soi-même une modification analogue de l'organisation de l'espace.

Dans son livre intitulé: «Europäische Architektur» PEVSNER écrit que le Moyen-Age occidental venait d'arriver à pouvoir s'exprimer et à former cette architecture de caractère d'intérieur où l'espace intérieur — contrairement aux espaces magiquement indéfinis du préchristianisme et de l'époque byzantine — s'organise en une ordonnance lucide.* La nouveauté de cette façon d'expression ressort de la comparaison entre les églises de l'époque romane et les espaces byzantins.

La basilique romane incarne presque sous tous les rapports le contraire de la conception d'espace byzantine. Vis-à-vis du caractère central de ce dernier, elle est longitudinale; elle ne nie pas mais souligne la matière, les effets du plan y cèdent leur place aux effets plastiques; l'extérieur est réalisé d'une richesse au moins égale à l'intérieur etc. Il y a pourtant une base d'identité commune pour l'espace byzantin et la basilique romane: tous les deux sont — en ce qui concerne leur méthode de création — *d'un caractère créatif, désireux de constituer «un autre monde», absolument indépendant de la nature, et hermétiquement fermé du côté de la vie quotidienne*. Dans son ouvrage intitulé «Die Theorie des Schönen im Mittelalter», ASSUNTO dit que le trait caractéristique commun des basiliques romanes est la décorativité se présentant également dans l'extérieur, la richesse du choeur, ainsi que l'intérieur spatieux, séparé par des murs massifs du monde extérieur, comme si l'intérieur était un *autre* espace, cet *autre* monde, vis-à-vis de la vie profane.**

L'architecture romane garde donc la nature fondamentale eschatologique du pré-Moyen-Age. Ce qui la distingue de celle byzantine, ce n'est pas une interprétation foncièrement nouvelle de l'espace, seulement une différence spécifique au sein de la tendance de base. C'est une conséquence évidente de la modification mentionnée de la conception, de l'imagination scolastique de la

* «Die mittelalterliche Kultur des Abendlandes war eben erst dabei, ihren eigenen Ausdruck zu finden. Aber schon jetzt zeigte sich die Baukunst . . . vom Raum her bestimmt, und zwar vom Raum als einer klar gegliederten Ordnung im Unterschied zu der magischen Unbestimmtheit des frühchristlichen und byzantinischen Raumgeföhls.» N. PEVSNER: Europäische Architektur. München, 1957. p. 67.

** «Gemeinsame Merkmale aller diesen neuen Basiliken sind: Reichtum und dekorative Pracht des Außen- wie des Innenbaues, Vielzahl der Chöre, die Weite des Innenraums, umgrenzt von massiven Mauern, die ihn entschieden von der umgebenden Welt abtrennen als einen *anderen* Raum, eine *andere* Welt gegenüber der des täglichen, profanen Lebens.» R. ASSUNTO: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln, 1963. p. 88.

foi visant la connaissance. Il ne serait pas sans intérêt de citer quelques réflexions d'un des précurseurs de la scolastique, JEAN SCOT D'ÉRIGÈNE, qui en commentant l'ouvrage intitulé «De coelesti hierarchia» de Pseudo-Dionysos, dit que tout ce qui fut créé par Dieu, père de la lumière, est lumière lui-même. Pour lui c'est une pierre, un arbre dont la contemplation éveille en lui des pensées qui illuminent l'âme. Il remarque que l'objet contemplé est bon en son essence et beau de sa façon, la différence de son genre et de son espèce le distinguent des autres genres et espèces, les nombres déterminant l'unité des choses le gardent, il ne sort pas de son ordre et tend vers sa place naturelle suivant la qualité de sa masse. Les observations de ce genre — dit-il — donnent la lumière, éclaircissent. Le monde entier se transforme ainsi en lumière énorme, composée de plusieurs parties, plusieurs lanternes, pour révéler la notion pure des choses perceptibles et pour la faire voir par l'intelligence acérée.*

La basilique romane se construit de la même façon, comme système de signes montrant la voie pour la connaissance. Et comme l'univers donnant la lumière de Jean Scot d'Erigène est loin d'être irréel, puisque ce sont toujours des phénomènes réels qui communiquent le principe universel, l'église romane est loin de nier la réalité. Elle n'a pas recours au moyen directe de faire des illusions sensorielles. *Au lieu du charme irréel de l'espace rendu magique elle agit avec la force intellectuelle de la foi appelant l'intelligence.* Ses formes sont donc plutôt des métaphores que des symboles. Au lieu d'une suggestion concrétisée en image, elles allèguent un contenu transcendant par des parallèles supposés réels. C'est pourquoi l'architecture peut devenir massive — rappelant presque l'antiquité — et peuvent devenir plus robustes, plus matériels les éléments architectoniques. L'époque romane fait consciemment profession du principe augustinien selon lequel l'oeil corporel ne peut voir que de corporalité.** Cependant l'art crée des rapports métaphoriques avec le monde invisible qui ne se révèle que pour l'intelligence, — n'ayant ainsi ni besoin, ni possibilité de traduire la métaphore en le langage des sens. La forme devient pratiquement indépendante du contenu y associé, c'est pourquoi elle peut garder sa réalité malgré les tendances eschatologiques ou peut devenir matérielle, même exagérément. Les prophètes extatiquement élancés de l'église de Moissac correspondent aussi bien à la conception romane que les figures rustiques, lourdement massives sur les bas-reliefs du maître Viligelmus.

De cette conception spécifiquement romane il s'en suit qu'ici le moulage matériel et la massivité sont loin de signifier le retour à l'antiquité. Sans doute

* « Hinc est, quod universalis huius mundi fabrica maximus lumen fit ex multis partibus veluti ex multis lucernis compactum, ad intelligibilum rerum puras species revelandas et contuendas mentis acie . . . ». JOHANNES SCOTUS ERIGENA: Super ierarchiam coelestam Sancti Dionysii I. I. (Citation de R. Assunto, op. cit. p. 146. Text-Dokumente).

** « Nam istis oculis corporeis non nisi corporalia vides: mente igitur eam videmus . . . » Augustinus: De vera religione XXX. (Citation de R. ASSUNTO, op. cit. p. 125. Text-Dokumente.)

une certaine parenté existe. La possibilité se présentait pour que dans certains domaines — dans la protorenaissance de l'Italie et dans l'art provençal — l'antique puisse pour ainsi dire renaître. Mais la parenté n'est que superficielle, dépasse à peine l'emprunt mécanique de la forme. Le volume a ici un rôle indicateur. A travers le contenu associé, il a trait à une qualité foncièrement temporelle, au processus de passer par les différents degrés de l'existence. Comme volume il est donc d'un caractère antinome, représente un processus temporel gardé dans la conscience en son empreinte spatiale, indirectement l'espace même.

C'est une contradiction non sans intérêt que tandis que le volume est traité en espace, l'intérieur, espace architectural réel, perd de son importance — surtout par rapport à l'époque précédente. Ce fait ne se traduit pas par la réduction des dimensions, ni par le développement plus modeste de l'intérieur, quoique la plupart des églises romanes possèdent un extérieur plus attractif, mais surtout par l'éclairage. La lumière s'infiltrant à travers des fenêtres étroites ne permet souvent que soupçonner l'espace, ce qui n'est pas destiné à augmenter l'effet mystique de l'ambiance, du moins primordialement. L'église romane est le lieu de la méditation approfondie et la pénombre créant l'impression de la solitude y est pour supprimer les spectacles susceptibles à troubler la pureté de la contemplation intelligente.

Les deux forces déterminant la conception de l'époque romane sont la foi basée sur le monde des transcendences ainsi que l'intelligence qui rend capable à aboutir à cette foi. La première se traduit par la tendance fondamentale eschatologique et la dernière par les traits intellectuels dans l'organisation de l'espace et du maniement du volume et de la forme, par le fait de créer le monde des transcendences sur un plan abstrait à tel point qu'il n'y a plus de contradiction, la possibilité est donnée de justifier le domaine de l'existence au delà du monde perceptible, avec des arguments raisonnables. Correspondamment à cette dualité, on peut caractériser cette méthode de l'organisation de l'espace propre à l'époque romane par le concept double d'eschatologico-intellectuel.

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture gothique

L'époque romane a fini par un degré de la négation ou plus exactement de l'omission de la nature où elle pouvait se permettre de se créer une ambiance de ce monde matériellement réelle. Comme dans les commentaires de Jean Scot d'Érigène, la lumière émise par la lanterne est dans son essence indépendante de la lanterne même, de la même façon est indifférente du point de vue de l'idée transcendente et du contenu, lequel est le corps matériel provoquant la série des associations conduisant à la connaissance. Cependant cette négation aboutissant à une abstraction parfaite est pratiquement presque équivalente

à une affirmation, étant donné que par l'omission elle reconnaît tacitement l'existence indépendante de la nature et en général du monde réel. Et probablement il n'est pas sans fondement de supposer que c'était justement cette contradiction intrinsèque de la scolastique initiale qui favorisait le lent développement d'une vision du monde qui — quoique d'une façon latente — contient déjà les conditions de l'explication réelle des choses. En effet, la négation intellectuelle signifiait que l'homme a remarqué la nature de nouveau, et ce fait était suivi par la contrainte de l'interpréter d'une façon quelconque. La pénétration lente des thèses d'Avicenne à partir du XII^e siècle dans la pensée de l'Occident est due à ce fait et par son intermédiaire s'y présentaient les éléments de la conception aristotélicienne de la nature, gardés et développés par la philosophie arabe.

Cependant, tandis que Avicenne devient le point de départ de la dite renaissance islamique, l'Occident n'a atteint que quelques résultats formels. Le monde qui se reflète dans les grands systèmes scolastiques du XIII^e siècle s'éloignait probablement mieux de la réalité que son antécédent, malgré que le changement n'était pas d'un caractère rétrograde. Cette contradiction apparente est une conséquence presque nécessaire de la conception du Moyen-Age. Si la pensée est déterminée par la priorité de l'idée transcendente, l'explication uniforme du monde spirituel et matériel, le rapprochement des deux pôles opposés ne pourra avoir qu'une seule tendance: par l'interprétation, ce sera le phénomène concrète qui subira un décalage vers la transcendance. La « découverte » de la nature ne fait au début qu'approfondir l'abîme qui sépare l'homme de l'existence dans ce monde. La négation des réalités était jusqu'à présent tellement abstraite qu'elle n'avait même trait au monde matériel. Dorénavant — et justement par suite de la prétention pour l'unité rationnelle — elle s'extériorise également dans les formes visibles.

A partir du XIII^e siècle ce sera l'ordre régulier de cette réalité reconstruite qui se sera extériorisé dans l'ambiance construite. L'organisation de l'espace répète exactement la méthode de l'explication scolastique des phénomènes. Il est caractéristique pour l'argumentation scolastique qu'elle prend comme point de départ quelques prémisses qui sont indémonstrables par des motifs rationnels, tout en construisant sur ces prémisses, avec une logique inflexible, un système rationnel, dont la vérité — si on admet la condition de base — est inattaquable en elle-même. Dans l'architecture cette prémisses est *la prétention de la transcendance, vécue réellement, et cette sensation est provoquée en expérience* perceptive par un ordre spatial tout rationnel qui est analogue à la logique du raisonnement. Le gothique ne se contente pas de donner des signes métaphoriques à la manière des basiliques romanes, et en même temps il veut éviter d'avoir recours à la magie un peu naïve de l'espace byzantin. Il modifie les conditions de la perception pour que ce soit la force persuasive du vécu qui transforme l'illusion en «réalité». Parmi les moyens

d'atteindre ce but, le plus important est probablement la méthode de la délimitation de l'espace appelée structure diaphane par JANTZEN,* un des plus éminents médiévistes.

D'après Jantzen, la *structure diaphane* est un système de délimitation constitué des éléments de volume et d'espace entourant la nef principale des cathédrales gothiques. Dans son étude intitulée: «Über den gotischen Kirchenraum»[†] il explique d'une façon détaillée que ce n'est pas une structure de maçonnerie traditionnelle allégée en ossature diaphane. En effet, ici on ne peut même parler d'une structure ajourée. Etre ajouré suppose toujours la priorité d'une forme initiale, la maçonnerie pleine, tellement que les ouvertures y donnent par rapport aux sections massives l'impression de l'absence du bloc maçonné. Par le contraste de la forme ouverte et fermée, l'ouverture devient un élément motivant le plan du mur et répartissant la surface. Cependant, dans le cas des églises gothiques la façade latérale de la nef principale n'a même trait à la possibilité d'être fermée en mur. Elle est une unité parfaite en elle-même. C'est plutôt quelque grille plastique traitée en relief dont le fond est l'espace se trouvant derrière elle. Le rapport entre les parties plastiques et vides est donc justement le contraire de la structure que nous venons d'esquisser. Ce n'est pas la section massive qui détermine les ouvertures mais l'espace derrière l'ouverture considéré comme fond qui motive le sens de la grille plastique située devant lui à la manière d'un relief.[‡]

Dans ses ouvrages publiés plus tard, Jantzen reprend également la question de la structure diaphane. Dans son livre intitulé: «Die Gotik des Abendlandes», il souligne que la grille-relief n'assure la délimitation de l'espace correspondamment à la conception gothique qu'ensemble avec le fond d'espace. La nef principale est entourée d'un manteau d'espace polymorphe d'un aspect différent selon les niveaux et d'une profondeur variable. Mais cette variation n'affecte jamais les limites de la validité du principe de la délimitation à deux enveloppes.**

La délimitation à deux enveloppes n'est pas une méthode gratuite n'ayant d'autre but que d'enrichir l'effet. Elle possède de telles qualités complémentaires sans doute, ce qui peut dépasser son importance réelle dans les yeux d'un spectateur superficiel. En empêchant la perception pure, elle ouvre la voie pour la fantaisie, vers la sensation de la foi mystique, délivrée de toutes

* H. JANTZEN: Über den gotischen Kirchenraum. Freiburg in Br. 1927.

† H. JANTZEN: Die Gotik des Abendlandes. Köln, 1963, p. 23.

‡ «Die Wand als Begrenzung des gesamten Langhausinnern ist nicht ohne den Raumgrund auffaßbar und erhält durch ihn ihren Wirkungswert. Der Raumgrund selbst zeigt sich als optische Zone, die der Wand gleichsam hinterlegt ist.» HANS JANTZEN: Über den gotischen Kirchenraum. Freiburg in Br. 1927.

** «Das Mittelschiff ist also seiner ganzen Höhe nach von einer Raumschale mit verschiedener Tiefenschichtung umgeben, bei basilikalem Querschnitt in jedem Stockwerk anders, doch wird jeweils das Prinzip der Zweischaligkeit gewahrt.» H. JANTZEN: Die Gotik des Abendlandes. Köln, 1963, p. 23.

contraintes. Cependant ce n'est pas son objectif principal. *Elle délie la perception dans une incertitude — et c'est la contradiction caractéristique de la scolastique — pour que l'espace suggérant l'irrationnel devienne une réalité palpable pour le spectateur.* La nef principale — l'intérieur proprement dit, — ceinturée d'espaces secondaires agissant comme une zone optique placée derrière la couche diaphane marquant les limites, est isolée hermétiquement de l'espace naturel extérieur. La nature bannie sera aussitôt remplacée par une ambiance artificielle: par la zone optique entourant la nef principale. Et par rapport à cette ambiance artificielle, tout ce qui est irréel dans l'espace intérieur passe dans l'ordre rationnel. Étant donné que les deux côtés de référence — l'intérieur et son enveloppe d'espaces — sont de la même qualité, on peut dire qu'ils ont le même signe, le rapport même est réel, malgré que séparément les deux côtés nient la réalité. Le spectateur procède par l'extrapolation de la réalité de ce rapport sur le système spatial et admet l'irréel comme raisonnable.

La cathédrale gothique rend terrestre le supraterrestre, en traduisant pour l'intelligence cherchant des preuves et pour l'expérience réelle, tout ce que l'espace byzantin représentait par une magie naïve ou que la basilique romane présentait à l'homme par des signes métaphoriques. Et pour que la sensation du monde transcendent soit plus persuasive, elle soutient le comportement basé sur la foi et à un certain degré la foi même — par des sensations concrètes. La pénombre des églises romanes aux murs massifs ne donnait à l'homme que l'impulsion pour s'élever dans son âme au-dessus des choses terrestres. Dans l'art gothique c'est l'espace qui devient «relevé» et qui crée les conditions optiques à ce que l'oeil contemplant ses formes élancées se débarrasse involontairement du niveau de base adhérent à la réalité. On pouvait traiter de l'architecture romane d'une façon abstraite, — dans le cas de l'art gothique c'est presque impossible. Cet art reste incompréhensible sans l'analyse des conditions de la perception et celle de l'effet psychique accompagnant la sensation.

Parmi les composantes de son effet, à côté de la structure diaphane et de la verticalité déjà mentionnées, il faut souligner une troisième qui sera l'évocatrice d'émotions multiples, et ce sera la lumière, plus exactement la lumière colorée, donnant des illusions, créant de la perspective et formant l'espace. C'est dans cette époque que le mysticisme néoplatonique de la lumière retrouve sa renaissance, mais ayant une nouvelle interprétation assortie à l'esprit de la scolastique. Jean Scot d'Erigène parle encore de la lumière de la connaissance illuminant l'esprit méditatif. Cependant l'art gothique reconnaît l'essence de la beauté des choses dans la lumière même, et pour que ce soit la réalité de la sensation qui transmet cette essence, elle remplit l'église de lumière. Et pour augmenter l'attraction de l'effet, pour rendre plus compréhensible la signification symbolique, la lumière sera infiltrée par la mosaïque en verre des fenêtres d'une profusion incroyable de couleurs. Tout en matérialisant, elle répète

presque les mots de HUGUES DE SAINT-VICTOR, qui, dans son livre intitulé: «Eruditiones didascalicae» pose d'une façon poétique la question, s'il y a quelque chose de plus belle que la lumière qui, quoique sans couleur, donne la couleur aux choses purement en les éclairant.* Les fenêtres gothiques ont la même tâche. Illuminant l'intérieur elles lui donnent une nuance de transcendance. C'est l'atmosphère colorée provenant de la lumière qui élargit l'enveloppe d'espace entourant la nef principale en la transformant en ambiance «réelle». C'est la lumière qui relève la voûte jusqu'à une hauteur imaginaire et prête l'illusion de l'infini à la distance qui s'étend de la porte jusqu'au sanctuaire, le but final de tout ce système orienté.

L'impression complète ne se produit que dans l'intérieur. Contemplée de dehors, la structure d'espace marquant les limites du système se réduit en murs massifs, sur lesquels même les fenêtres se présentent comme des tâches sombres d'un matériau lourd. L'élan de l'espace suggérant l'infini échappe aux sens, à cause des dimensions nettement définies. La forme du volume déliée en un rang expressif et vibrant des contreforts élancés, des arcs-boutants ajourés et des pinacles, rappelle seule l'intérieur. L'espace gothique est organisé sans équivoque pour un point de regard intérieur. Son développement vers l'extérieur est loin d'être le résultat d'une certaine prétention se promettant un effet de masse, ce n'est que la conséquence structurale de l'intérieur réalisé sans compromis. Et c'est ce qui caractérise encore l'art gothique, qu'elle ne veut jamais la pallier. Elle en accepte les conséquences et change les contraintes en qualité tout en composant des éléments structuraux bannis de l'intérieur un système de motifs déterminant le style. Elle s'adapte aux lois de la construction et observe le même principe structural uniforme dans tous les détails de l'organisation de l'espace avec une telle conséquence dont les analogies ne se trouvent auparavant que dans l'architecture romaine et plus tard dans la deuxième partie du XIX^e siècle ou bien dans l'architecture moderne.

Dans les cadres de la tendance de base eschatologique, caractéristique en général pour le Moyen-Age, la place spécifique de l'architecture gothique est marquée par le fait qu'elle est conséquemment constructive. Elle traite le vécu de la transcendance en expérience illusoire, en basant son apparition sur une sensation réelle, tout en créant les conditions objectives en y mettant du calcul conscient. Ces critères touchent de près le type rationnel de l'organisation de l'espace. Les traits caractéristiques de celui-ci sont un penchant à l'objectivité, la raison constructive, ainsi que la prétention d'approcher le problème toujours du côté fonctionnel. Donc, la manière de l'organisation de l'espace caractérisant l'architecture gothique est eschatologico-rationnelle.

* «Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, omnium tamen colores rerum ipsa quodammodo illuminando colorat?» H. DE SAINT-VICTOR: Eruditiones didascalicae VIII, XII. (Citation, R. ASSUNTO: op. cit. p. 157. Text-documente.)

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture de la Renaissance

Nous avons déjà cité le mot de Gilson, notamment que pour l'homme du Moyen-Age son ambiance quotidienne était en effet inconnue. N'en éprouvant pas le besoin, il n'est jamais parvenu à l'analyse scientifique des phénomènes naturels. Si la nécessité d'une explication quelconque s'était présentée, — d'ailleurs entre des limites plutôt étroites et d'ordinaire sur le plan général — il n'avait guère recours à l'expérience mais à l'opinion simplifiée en dogme d'un des docteurs de l'Eglise ou des auteurs reconnus de l'antiquité, surtout d'Aristote. Et étant donné que l'opinion traitée en dogme n'admet pas le doute il n'a même essayé de vérifier l'interprétation d'une façon empirique. L'argument le plus persuasif et considéré irréfutable fut de s'appuyer de l'autorité.

Ce principe autoritaire a assisté le Moyen-Age de maintenir le monde élargi jusqu'à la transcendance dans une unité rationnelle. C'est avec l'aide de celui-ci qu'il a réussi de construire la hiérarchie de «l'univers interprété»: l'ordonnance déterminant la place de tous les détails dans la hiérarchie stricte des choses, une fois pour toute. Dans les cadres de cette hiérarchie le rang des choses était établi par leur importance dépendant de leur signification associative et non pas par leur qualités réelles. Les qualités mêmes sont devenues les caractéristiques du degré donné de la hiérarchie et indirectement de la chose même, en fonction de cette importance. Le Moyen-Age a conçu l'espace comme une qualité qui change avec les choses. Dans les beaux-arts c'était cet «espace propre» dont il a entouré le phénomène représenté en disposant les figures sur le plan de l'image avec une modification arbitraire de l'échelle ou bien en créant l'illusion de l'infini perceptiblement réel dans l'intérieur de l'église.

Pendant la conception de l'espace propre du Moyen-Age se prêtait seulement à assurer l'uniformité de l'explication. Et bien que cette conception ait contribué considérablement au développement de la méthodologie de la connaissance scientifique — la systématisation logiquement pure —, elle ne tardait pas d'empêcher la connaissance proprement dite. Pour que l'argumentation scolastique puisse devenir le moyen de la connaissance — au lieu de rester une démonstration gratuite de la logique — ce fut cette conception médiévale qui devait être réfutée et remplacée par une telle conception de l'espace qui par son caractère objectif détaché s'oppose à toutes sortes de déformations expressives. C'est cette révolution de la conception de l'espace qui fut réalisée par la Renaissance. HENRI VAN LIER, dans son ouvrage intitulé «Les arts de l'espace» donne une interprétation sommaire de l'essence du changement. Il écrit que les artistes de la Renaissance ont recherché la notion unitaire de l'étendue. Ils ont porté leurs efforts sur la définition de l'espace existant indépendamment des choses, où les choses ne sont que situées, contrai-

rement au Moyen-Age où l'espace était la propriété des choses et variait avec elles.*

Cet espace unitaire existant indépendamment de la Renaissance était en réalité plus unilatéral et beaucoup plus rigide que celui du Moyen-Age. Il a supprimé le rapport direct qui — à l'aide de la signification symbolique — a quasi « humanisé » les objets, ayant ainsi intensifié la distance séparant l'homme de la nature. Cependant c'est cette perspective intensifiée qui était nécessaire pour que les phénomènes puissent être contemplés d'une façon impersonnelle sans préjugé. La nouvelle prétention se présente tout d'abord en Italie, chez les maîtres du *trecento*. Ce sont eux qui ont débuté par l'investigation du monde mesurable, perceptible, visible et qui ont découvert que les connaissances les plus dignes de foi sont acquises par les yeux puisque c'est l'image objectif de l'objet qui se reflète dans le spectacle. Cette découverte était à la base de la mise au point, au cours du XV^e siècle, de la méthode exacte du point de vue scientifique de la stabilisation réelle du spectacle: la perspective, science propre à la Renaissance élevant la simple perception visuelle sur le niveau de la vision-reconnaissance, du « saper vedere » Leonardesque.

Donc, la perspective de la Renaissance — surtout au cours du quattrocento — est loin d'être un simple triomphe de la technique de l'art figuré. Ses répercussions ne se bornent point aux beaux arts. C'est beaucoup plus. C'est une base de la conception et en même temps une méthode scientifique qui tout en offrant la possibilité de la stabilisation du spectacle, de la représentation réelle, assure l'objectivité de la reconnaissance. Pour l'époque ce fait a signifié la connaissance des lois de l'espace unitaire renfermant tout l'univers rapporté à l'homme. La perspective et avec elle la géométrie furent promues en principes explicatifs unitaires. La conséquence en était que la Renaissance ne pénétrait, ne pouvait même pénétrer derrière la surface des phénomènes. Elle a possédé le monde d'une façon visuelle et ne l'approchait que du côté de la forme.

Cette conception formelle des choses rappelle un peu la conception hellénique de l'antiquité et le hasard y a peu de rôle. Comme la Grèce de l'époque, la Renaissance n'a hérité non plus des connaissances scientifiques de l'époque précédente et elle les a substituées par la géométrie, science qui assure l'objectivité de l'observation et permet de découvrir des lois réelles même dans le cas où les études scientifiques se bornent à la description des phénomènes visuels, — celle de la forme.

L'analogie des conditions et l'affinité de la conception ont produit presque nécessairement le fait que la Renaissance a redécouvert et faisait revivre l'antiquité, mais cette fois sans les déformations dues aux dogmes du Moyen-

* « . . . sa révolution fut de passer à une conception unitaire de l'étendue. La fin propre du tableau devient la création d'un espace préexistant aux objets qui y prendront place, par opposition au Moyen-Age où l'espace n'était qu'une propriété des choses, variant avec elles. » H. VAN LIER: Les arts de l'espace. 1960. p. 64.

Age. Cette « renaissance » a exercé son influence surtout au cours de la deuxième moitié du XV^e siècle, dans l'époque de Cosme et Laurent de Médicis, et durait jusqu'aux années quarante du XVI^e siècle, jusque l'apparition de l'ouvrage de Copernic qui faisait époque. Cette date doit être soulignée puisqu'elle ouvre une nouvelle période dans l'art. Le maniérisme, tendance dominante de la seconde moitié du siècle, n'a trait à la Renaissance qu'en apparence. Elle emprunte et utilise un grand nombre de résultats de la période précédente, mais ce qui est absolument nouvelle, ce qui va refléter les conditions modifiées de la vision du monde dans son système de composition, rappelle plutôt l'âge baroque que la Renaissance. Donc, si nous cherchons les propriétés renaissance de l'organisation de l'espace nous devons limiter notre analyse au tournant des XV—XVI^e siècles, c'est à dire au quattrocento tardif et à la Renaissance développée. Quelles sont donc ces particularités?

SANPAOLESI écrit dans sa monographie de Brunelleschi qu'on ne peut comprendre sa conception architectonique sans connaître la perspective.* Après ce qui précède il est inutile de souligner que cette affirmation est encore plus valable concernant la période d'après Brunelleschi. La motivation de la nouvelle conception est entretiens cristallisée en théorie précise. Et ces théories qui indiquaient la voie pour la pratique étaient fondues toujours sur la science de la perspective, comme dans son « Trattato della Pittura » Léonard de Vinci la met en relief comme exigence principale.** Il s'agit de la science qui a signifié — comme nous l'avons déjà mentionné — la connaissance de l'espace unitaire, qui est indépendante de tout phénomène concret et que la Renaissance élève sur le niveau de l'explication universelle en la généralisant comme notion abstraite. Il est ainsi compréhensible que la spéculation géométrique reçoit une importance décisive dans les théories, avec l'analyse de la corrélation des formes, la numérologie néoplatonique donnant la théorie des proportions idéales et en général, le raisonnement qui se détache plus ou moins de l'édifice concret, de la pratique. Une des conséquences en est typique pour l'époque, que les ouvrages prendront un caractère sensiblement spéculatif.

La génération d'Alberti, de Giuliano da Sangallo et de Bramante considérait comme tâche principale de la création d'objectiver le principe théorétiquement établi. Leur but était de situer *l'espace idéal, la réplique de l'espace réduite pour ainsi dire en une formule, dans un espace universel, interprété conformément aux lois de la perspective tellement que l'harmonie entre les deux soit gardée sans compromis*, que l'espace « organisé » rappelle intégralement l'universel. Par rapport à cet objectif tout devient d'un ordre secondaire. L'utilité,

* « L'invenzione della prospettiva puo essere tenuta comme la chiave per comprendere la sua concezione architetonica ». PIERO SANPAOLESI: Brunelleschi. Milano, 1962, p. 41.

** « Sempre la pratica debb' esser' edificata sopra la bona theoricha; della quale la prespettiua è guida e porta . . . » LEONARDO DA VINCI: Trattato della Pittura. Parte II. 80. (Quellenschriften für Kunstgeschichte, XV. Wien 1882. p. 138.)

la satisfaction aux exigences pratiques de la destination passe au second plan. Contrairement à l'architecture gothique, maintenant l'effet exercé sur le spectateur cesse d'être important, c'est la clarté théorique de la conception qui s'impose. La déclaration d'ALBERTI dans son « De re aedificatoria » que la forme doit être conçue indépendamment de tout matière,* — était admise dans la Renaissance comme l'attitude créatrice pratique. Correspondant à l'idée de l'espace abstrait, transformé en notion, la manière de l'organisation et le processus de la création seront nécessairement conceptifs.

Le procédé conceptif exige *a priori* une certaine distance entre le créateur et la création; la contemplation par l'extérieur de l'oeuvre conçue par voie méditative. La Renaissance a vu l'évolution de cette tendance traitant l'espace construit comme la réplique créée par l'homme d'une ordonnance géométrique pénétrant l'univers, rappelant l'harmonie universelle par la clarté et l'accord de ses proportions. Cependant l'accomplissement, l'intégrité de la forme sont des qualités caractéristiques du volume, par conséquent supposent un point de regard extérieur. Ces deux motifs résultant des principes esquissés plus haut de la conception de l'espace expliquent que *la Renaissance organise l'espace construit toujours sur un point de regard extérieur, le moule en volume*, comme l'avait fait Rome. *L'espace renaissance est donc dans son essence un volume antinome.*

Notons cependant, — tout évident qu'il soit — que l'affinité avec Rome ne signifie pas d'identité. La résultante analogue est donnée par d'autres composantes. Ici, la conception antinome de l'espace n'est pas motivée par le désir d'imiter la nature, mais par l'aspiration à la formulation exacte traduisant fidèlement le principe théorique; c'est pourquoi son essentiel est plutôt la perfection de la forme que la massivité. *L'espace renaissance est assimilé à la masse pour pouvoir renfermer la formule abstraite de l'espace universel sans diminuer l'intégrité et la clarté de la notion.*

Maintes caractéristiques de la Renaissance doivent être mises sur le compte de la conception antinome de l'espace. Entre autres qu'on traite l'intérieur comme problème subordonné ou en le négligeant complètement ou bien — si tout de même il doit être développé — en appliquant pour l'intérieur les éléments invariables de l'architecture extérieure. C'est encore cette conception qui explique que le problème crucial de l'architecture renaissance sera le développement de l'espace central. Rappelons-nous que toute époque dont la conception est axée sur le volume, c'est à dire à la forme extérieure, préfère le type d'espace central. C'est évident, étant donné que par suite du déploiement simultané, les conditions de la perception favorisent ici celle du volume. Ce fait

* «... integras formas praescribere animo et mente seclusa omni materia ». Leon Battista Alberti: De re aedificatoria I. 1. (« Classici italiani di scienze tecniche e arti » L. B. ALBERTI: L'architettura. Milano, 1966. p. 21.)

peut être responsable pour l'influence accrue de l'architecture de la Rome antique. L'influence de l'antiquité prend naissance avec la *Sta Maria degli Angeli* de Florence, se propage avec l'espace central, est le plus intensif dans le *Tempietto* de Rome, création mûrie en modèle perfectionné de la conception de l'espace renaissance et se raidit en s'académisant, devenant imitation superficielle, quand la vision du monde modifiée exige de nouvelles solutions et que l'axialité se présente comme le nouveau principe fondamental de l'organisation de l'espace. Finalement, il est à rapporter à la conception antinome de l'espace que la Renaissance coordonne les éléments dans un système complexe, puisque — comme nous l'avons vu — la forme close, la massivité se font valoir le mieux dans les cadres d'une composition additive.

Les caractéristiques esquissées de la Renaissance c'est à dire *la forme close en volume, la centralité, l'intérieur subordonné, la composition additive, caractérisent la forme de base topographique de l'organisation de l'espace*. Cependant nous avons également mentionné que ces caractéristiques ne sont pas facteurs primaires, décisifs de la conception. Elles résultent de l'attitude créatrice de l'époque; de cette manière d'organisation qui accuse le volume dans le rapport volume-espace, (la forme extérieure close) et dans le rapport espace-temps souligne l'espace (l'état statique, provoquant la sensation de la délimitation), créant l'unité entre les deux éléments contradictoires par la force de l'abstraction. Elle conçoit d'abord «l'idée» de la création toujours s'appuyant sur une théorie toute faite et puis transpose cette «idée» d'espace dans la matière réelle. C'est surtout cette attitude qui caractérise la Renaissance. *C'est ce qui détermine les tendances principales foncièrement intellectuelles de l'organisation de l'espace. La manière Renaissance typique de l'organisation de l'espace est donc intellectuelle-topographique.*

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture baroque

La Renaissance se contentait encore de la description exacte du côté visible des phénomènes. Elle cherchait dans la forme extérieure les signes objectifs identifiant les objets et créait une ordonnance raisonnable dans leur entassement à l'aide d'une théorie préconçue, basée sur la relation des formes. La méthode de l'observation scientifique était encore pénétrée par la pratique scolastique qui faisait état aux principes théoriquement établis au lieu de la vérification expérimentale et considérait l'argumentation logique principal comme le moyen de la preuve. La science s'est ainsi arrêtée sur le niveau des observations de détails et, abstraction faite de quelques inventions, ne produisait que des éléments de connaissance. Cependant, la documentation descriptive et l'accroissement purement quantitatif des observations a conduit au développement d'une nouvelle prétention bien différente du point de vue

qualitatif, exigeant avec une force impérieuse la recherche des rapports plus profonds entre les phénomènes connus indépendamment ainsi que la découverte des lois objectives organisant les phénomènes dispersés en une série ininterrompue et que ces séries superposées s'organisent en procès coordonnés observés dans la nature.

La voie de la recherche amorcée était fonction du caractère unilatéral des connaissances. La Renaissance a défini les choses à la base de la forme extérieure, c'est à dire en unités délimitées et seulement à travers leurs propriétés quantitatives. Il s'ensuivit donc de la nature des connaissances que, lorsqu'on se mettait à la recherche de la corrélation entre les phénomènes ce fut l'étude des problèmes de la mécanique qui passait au centre de l'intérêt scientifique; le mouvement accompli par la matière dans lequel elle ne participe que selon les caractéristiques quantitatives, déjà reconnues, divisée en unités délimitées, mesurables.

Les conditions du départ ont décidé la voie du développement. De Copernic à Newton, donc pendant deux siècles environ, le rôle principal fut celui de la mécanique dans le système toujours plus étendu des sciences naturelles. C'était le domaine où les découvertes les plus importantes sont nées, dont les lois exactement conçues et formulées ont servi de base aux méthodes de la recherche et à l'explication exacte dans toutes les autres branches d'études. C'est dans la mécanique qu'on a découvert la régularité assurant l'ordre raisonnable de la nature, que le XVII^e siècle a reconnue comme principe explicatif universel, comme auparavant la Renaissance a reconnu la géométrie.

Le monde que la science a révélé devant l'homme de l'âge baroque avait donc un aspect par excellence mécanique. La causalité mécanique intégrait la complexité de ses phénomènes et de ses processus en un ensemble puissant où la place de chaque partie, de chaque phénomène fut désignée par la chaîne des corrélations causales. Le lien de causalité ramenait, par de transitions incessantes à partir de l'élément constant et indissoluble, à travers la série infinie de phénomènes, jusqu'à la cause première du mouvement. Il est évident que l'homme de l'époque qui a connu le monde ainsi, ne pouvait pas se satisfaire de l'ordre établi statique, idéal de la Renaissance. Il estimait comme raideur la massivité calme, il trouvait accidentel l'alignement métrique des éléments d'une même valeur. Dans son ambiance plus étroite, dans les cadres de sa vie créés par l'architecture il cherchait la même variété, le même mouvement devenu processus qu'il a vus dans la nature, et il réclamait le même ordre ininterrompu du lien de causalité, la même réciprocité entre les éléments de la composition qu'il y a découverts.

Le baroque assure cet ordre rationnel *en considérant l'édifice ou n'importe quel détail de celui-ci toujours comme un ensemble* et subordonne les éléments composant l'ensemble à un axe ininterrompu, conformément à une hiérarchie stricte et indissoluble. Et dans ce cas ce n'est pas tant l'axialité qui importe,

— puisque elle se présente comme principe ordonnateur réel ou formel dans presque toutes les périodes du développement de l'architecture, — mais l'idée d'ensemble, le fait qu'une cartouche est traitée en unité complexe, de la même façon qu'un bâtiment ou une ville — et qu'au long de l'axe ces unités sont réunies en unités toujours plus importantes. *En effet, le baroque se passe de la création d'un ensemble achevé pour ne créer que des détails.* Il rapporte la cartouche à l'ouverture à décorer, l'ouverture à la surface à répartir, la surface à l'ensemble du bâtiment, le bâtiment à l'ambiance directe, l'ambiance directe à la ville ou au paysage et ainsi de suite. Dans ce système des corrélations chacun des détails devient une partie qui se dépasse et n'est motivée que par rapport aux éléments voisins. Dans cette nouvelle corrélation la fonction de l'axe se modifie également. Son devoir principal est d'indiquer le parcours établi du mouvement organique des formes.

Le baroque s'efforce à créer une ordonnance spatiale où chaque élément, depuis le moindre motif décoratif, est la conséquence nécessaire de ceux inférieurs dans le système, tout en étant — avec ses semblables — la cause déterminante de l'élément suivant de la série. Ce processus se développant dans le temps et dans l'espace, cette intensification graduelle du simple au compliqué n'a ses limites que dans l'infini, semblablement à la réalité connue de l'époque. Même dans la conception des penseurs matérialistes de l'époque, la réalité aboutit dans la cause première amorçant le mouvement, donc dans la métaphysique délimitant l'infini. C'est de la même manière que la composition baroque devient métaphysique au bout de son système, soit comme dans le cas des *châteaux de Vaux-le-Vicomte* et de *Versailles* où, après le long parcours et la richesse de l'ensemble des espaces se développant graduellement, l'axe continue sa voie vers le paysage sans limites, — soit comme dans le cas de la *Sta Sidone* de Turin où ce sont la limite de l'espace devenue incertaine et la coupole semblant lointaine à travers le rideau de lumière qui rappellent l'infini.

Cette transformation de la composition en processus témoigne — ce qui résulte aussi de la causalité mécanique — que la conception baroque de l'espace est plus vécue et moins spéculative que celle de la Renaissance. Tout en gardant la distinction nette au niveau de notion et considérant le volume, l'espace et le temps comme facteurs existants indépendamment, il approche le problème non pas du côté de la forme close, de l'état statique de l'objet, mais du côté de la possibilité de l'évènement, du mouvement, c'est à dire de la temporalité au lieu du volume. Cette conception, tout comme celle de la Renaissance engendre des contradictions, mais sous une autre forme. *Dans la Renaissance c'était l'espace qui est devenu massif, tandis qu'ici, c'est le volume qui emprunte les qualités de l'espace pour devenir antinome.* L'édifice baroque, mais p. ex. aussi une statue, s'absorbe pour ainsi dire dans son entourage. La plastique puissante, les surfaces dynamiques, le jeu riche des formes positives et négatives accomplissent le dégagement à l'aide des transitions tellement fines qu'ils

finissent de donner presque la même sensation que l'espace. Le baroque traite le volume en espace densifié en un point, arrivant à l'impression que le volume, au lieu d'interrompre, souligne et interprète la continuité de l'espace unitaire.

Le résultat de la conception antinome du volume et de l'attitude vers l'espace est que le baroque ne donne pas à l'intérieur le rang d'une unité indépendante. Soit qu'il l'ouvre d'une façon fonctionnelle et le situe organiquement dans le flux continu d'un système compliqué, p. ex. d'une série axiale d'espaces, soit qu'il l'élargit en infini mais toujours dans une seule direction usant les moyens traditionnels de faire illusion. L'élargissement illusoire de l'espace se limitant sur un intérieur donné joue le même rôle que la composition axiale par rapport à un grand ensemble. Il ne nie pas la réalité, par contre, il l'affirme. C'est la réalité propre à l'époque, révélée par ses propres moyens. Il ne veut pas transmettre le monde transcendant du Moyen-Age. Il assujettit l'espace forcément délimité dans le flux infini des événements de la nature, à l'aide de moyens impressifs. Cependant les moyens de la création des illusions contestent la matière, comme ceux du Moyen-Age. La réussite des moyens impressifs exigent une transvaluation symbolique de la forme objective ce qui est suivie de la négation de la matière. Cependant cette négation, comme l'illusion baroque en général, porte un caractère paradoxal. Sa tâche est en fin de compte de créer la continuité des formes et rendre la composition susceptible de transmettre fidèlement l'ordonnance reconnue dans la réalité. C'est pourquoi ses résultats et ses effets se distinguent de ceux dans le Moyen-Age. Elle ne conduit pas au développement d'une forme d'expression établie, mais au contraire, à une création libre, sans bornes, à la liberté qui permet à l'individu de développer sa force créatrice, la formation expressive, traduisant l'attitude subjective.

La formation expressive, la transvaluation symbolique de la forme objective, la mise en relief de la temporalité, le traitement antinome de la masse, l'importance accrue de l'espace et en même temps de l'intérieur, rappellent au fait que dans le baroque s'imposent des caractéristiques qui rappellent le type eschatologique de l'organisation de l'espace. Cependant il est évident que ce n'est pas déterminant pour époque. C'est la causalité interprétée mécaniquement qui est le principe suivant lequel l'époque ordonne l'entité de la nature, et en elle son ambiance plus étroite. C'est ce qui entre en jeu dans les compositions axiales, dans l'espace axé sur l'infini, dans la continuité organique des formes. Elle même admet — et toujours consciemment — la négation de la matière, la profusion de la forme, les moyens illusoirement ouvertement irréels pour manifester ce principe aussi parfaitement que possible. Cette attitude témoigne que la tendance principale de la conception de l'espace — semblablement à la Renaissance — est intellectuelle que les éléments eschatologiques ne font que nuancer, enrichir. Par conséquent la manière dont le baroque organise l'espace est intellectuelle-eschatologique.

Particularités de l'organisation de l'espace dans l'architecture du romantisme

L'époque qui a suivi le baroque n'apportait pas de tels changements révolutionnaires dans l'interprétation de la nature comme la Renaissance ou même le baroque. En général, elle a adopté les résultats et les méthodes d'analyse développés par la science au cours du dernier siècle et demi, n'y ajoutant qu'un seul point de vue de recherche. Mais ce point de vue suffisait pour transformer complètement la vision scientifique du monde.

L'âge baroque a considéré le monde comme un mécanisme énorme achevé une fois pour toute, remplissant l'espace infini et fonctionnant dès le début suivant des lois éternelles, c'est à dire comme un *perpetuum mobile* gratuit, inaccessible même au moindre changement, donc qui a une «histoire» fictive s'étendant dans l'espace seul. Le XVIII^e siècle commençait de reconnaître qu'à côté du spatial, la nature a également son histoire réelle qui s'évolue dans le temps. Cette reconnaissance a ouvert de nouvelles voies devant la recherche scientifique. A côté des rapports causaux des corrélations spatiales des phénomènes, on se mettait à l'analyse de ces corrélations latentes qui unissent certaines phases successives des phénomènes en une chaîne causale conduisant à l'état «actuel» à travers la série de degrés déterminés. La causalité temporelle est donc entrée en jeu parmi les points de vue de l'analyse scientifique et donnait naissance à l'idée de l'évolution.

Il serait trop long de parcourir le chemin qui, à partir des encyclopédistes français, de «L'histoire universelle de la nature» de Kant, éditée en 1755 ou des thèses de Wolff, établies dans «Theoria generationis», a conduit pendant à peine plus d'un siècle jusqu'à la théorie de la constance quantitative de l'énergie, à la théorie cellulaire, à la doctrine darwinienne ou bien à l'élaboration du système périodique des éléments. Et de notre point de vue ce ne sont pas les résultats positifs qui importent, mais la modification de la conception générale, développée sous leur influence — conception qui est déductible de l'idée même de l'évolution, sans entrer dans les détails. Comme base de comparaison nous devons avoir recours à l'âge baroque.

Dans l'univers mécanique du baroque le phénomène isolé pré-établi manque d'intérêt. Son importance dépend du rôle qu'il joue dans le mécanisme, — à la manière d'un boulon dans un engin. La partie est donc toujours subordonnée et rappelle l'ensemble. Conformément à cette conception, dans l'organisation de l'espace de l'âge baroque chacun des éléments s'ouvre vers l'ambiance. L'entier relatif est construit en ordonnance organique de telles formes ouvertes pour former transition ininterrompue vers l'infini spatial rendu perceptible. Actuellement un seul phénomène ou un groupe de phénomènes restreint devient important, indépendamment de l'entier. Chacun a son propre histoire génétique et ce processus de l'évolution dont le phénomène isolé ne représente qu'une phase liée à l'espace, s'achemine dans le temps vers l'infini.

L'infini spatial du Cosmos se compose de phases instantanées des évènements infinis dans le temps pour devenir un système d'ensemble constamment changeant. Une des conséquences de ce fait est que l'infini presque perceptiblement concret du baroque s'éloigne, devient toujours plus spirituel, plus imperceptible, et le phénomène isolé ou les groupes cohérents des phénomènes vont sensiblement en s'individualisant.

Ces particularités de l'époque se présentent très nettement dans l'organisation architectonique de l'espace. GIEDION écrit dans son livre «*Spätbarocker und romantischer Klassizismus*» que maintenant l'édifice crée des rapports — au lieu de l'infini modelé, se manifestant par des motifs identiques — avec l'infini soi-même et se trouve directement vis-à-vis du Cosmos comme une réalité particulière.*

Cette existence individuelle, cette séparation de l'ambiance est assurée surtout par le fait que vis-à-vis de l'espace c'est de nouveau le volume qui sera accentué. Cependant après l'âge baroque, dans une époque où on profite des expériences de ce premier, la massivité ne signifie plus la prédominance effective du volume, mais seulement la délimitation, la forme close, la séparation à l'aide des plans aussi intégraux que possible. Au lieu du volume délimité c'est plutôt le plan le délimitant qui entre en jeu: la surface nette, à deux dimensions, un mur dissimulant le poids de la matière massive, imaginé comme immatériel qui ne devient tectonique que par son rôle d'élément de séparation. La conception esquissée vérifie ce rôle spécifique du mur. Nous venons de mentionner que dans la «nature connue» l'ordonnance spatial rationnellement déterminée des phénomènes est composée des phases simultanées de processus isolés. Le même phénomène conteste et affirme en même temps la continuité spatiale. Le bâtiment emprunte également cette dualité du caractère. Il n'est pas tellement indépendant de l'ambiance que dans la Renaissance, mais ne la conditionne pas d'un tel point comme dans l'âge baroque. Procédant simultanément à la négation et à l'affirmation il ne peut devenir ni nettement massif ni être absorbé dans l'espace. Et pour répondre aux deux, *au lieu de l'espace tridimensionnel ou du volume remplissant l'espace, c'est «la surface de contact» marquant les limites des deux qui va prédominer. Des plans nets traités en unités indépendantes s'associent et déterminent une organisation d'espace dans laquelle une partie isolée de n'importe quel ordre de grandeur peut être indépendante, sans que l'unité de l'ensemble soit dissolue.* L'édifice se change donc en une association fixe des unités individualisées.

Cette union des éléments opposés, la mise en relief simultanée et selon les possibilités sans compromis des tendances qui s'excluent, caractérisent

* «... es handelt sich um keine gestaltete Unendlichkeit, die — einem großen System entsprechend — im Außen- und Innenraum in gleichen Merkmalen sich ankündigen würde. Es handelt sich um die unmittelbare — wenn man will — naturalistische Unendlichkeit: um die Ferne an sich... Unmittelbar wird der Bau dem ungestalteten Kosmos gegenübergestellt!»). S. GIEDION: *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. München, 1922. p. 103.

l'exemple typique de l'attitude créatrice appelée plus haut procédé conceptif. Si l'édifice, unité organique de l'ordre spatial, ne peut devenir «réalité» que dans l'infini de caractère temporel, comme base impulsive, alors l'organisation de l'espace sera — vu ses mobiles et sa motivation — foncièrement théorique. Donc, la manière de la composition sera nécessairement antinome-combinative. Mais cette époque n'utilise pas les propriétés du volume ou de l'espace pour caractériser l'un par l'autre, comme la Renaissance ou l'âge baroque, mais réduit tous les deux en un cas limite possible qui est le plan et c'est ce dernier dont elle crée le moyen général de l'expression.

La planéité soulignée fixe assez strictement les modalités possibles de la délimitation, de la répartition des surfaces, de la décoration. Au lieu d'entrer dans les détails je me restreins au livre excellent déjà cité de Giedion dont je ne pourrais que répéter les constatations spirituelles. Au lieu d'analyser les problèmes de la forme je voudrais esquisser un certain phénomène résultant de la conception spéciale de la fonction des murs.

Le fait que le volume clos idéalisé de la Renaissance ou l'espace se dirigeant vers l'infini de l'âge baroque ont cédé leur place au plan ordonnant l'espace comme centre de l'activité créative, témoigne en soi-même le début du développement d'une conception fonctionnelle inconnue jusqu'à ce moment dans l'architecture. Le mur — un des moyens fondamentaux de l'organisation de l'espace — se met à se délivrer du rôle secondaire de la signalisation, et entre en jeu comme mur, élément primaire de l'organisation de l'espace. Le mur indépendant «libéré» introduit la possibilité de développer graduellement un type tout neuf de la formation constructive. Ce sera une manière de modelage où la constructivité ne signifie pas exclusivement le fait que le mur est d'une structuralité sincère.

Cependant, jusqu'à la fin du XIX^e siècle la constructivité signifiait à peine davantage que certaines possibilités latentes; des créations comme le *grand magasin* de Schinkel à Berlin ou bien le *Crystal Palace* à Londres, la *Bibliothèque de Labrouste* à Paris ou la *salle des machines* de l'*Exposition Mondiale* de 1889. La mise au point libre était empêchée par le caractère sensiblement spéculatif de l'organisation de l'espace et peut-être davantage par le recours à l'histoire qui est caractéristique à l'époque. Ce dernier courant est souvent jugé comme phénomène purement négatif, quoiqu'il soit — en ce qui concerne ses motifs — progressif, comme l'ensemble des sciences de l'époque. Dans les domaines de la science et de l'art, l'idée de l'évolution se manifeste presque simultanément, d'où la prétention de la recherche du passé historique. L'oeuvre célèbre de KANT: «Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels» — appréciée par ENGELS dans «Dialectique de la Nature» comme le point de départ de tout progrès postérieur — parut en 1755; l'ouvrage fondamental de WINCKELMANN intitulé «Geschichte der Kunst des Altertums», en 1764. Les deux auteurs se fixaient le même objectif: ouvrir la voie devant

la reconnaissance plus complète à l'aide de la vérification historique du présent. Et cette attitude historisante n'est que le présent justifié par le passé.

Les formes de la justification historique commençaient de s'alterner — comme par vogue — d'une cadence toujours plus rapide, et ont produit une telle profusion de « styles » et de tendances — à partir du baroque tardif classicisant, du pré-romantisme à travers de différentes variantes du classicisme et du romantisme développé jusqu'à l'éclectisme, — derrière lesquelles il semble impossible de découvrir la base commune. C'est une difficulté qui nous semble insurmontable si nous cherchons les analogies dans les propriétés formelles des éléments architectoniques utilisés, c'est à dire dans les caractéristiques qui par suite de leur nature sont hétérogènes dans cette époque. Mais comme p. ex. les détails décoratifs n'appartenaient pas nécessairement à l'organisation de l'espace baroque quoiqu'ils étaient caractéristiques pour le style, le XIX^e siècle peut être également analysé abstraction faite des formes, du moins dans une certaine mesure. Les éléments empruntés et leur origine sont moins caractéristiques pour le siècle que la manière et les principes selon lesquels ces éléments furent utilisés. Et sous cet aspect le classicisme, le romantisme et l'éclectisme ne se distingueront pas autant. En ce qui concerne le système de la composition, le *théâtre de Victor Louis à Bordeaux* et l'*Opéra de Paris* se diffèrent à peine mieux que les *églises de St Laurent de Florence* et de *St Marie Maggiore de Venise* ou le *dôme de Salzburg* et le *Vierzehnheiligen*. Et comme nos constatations concernant la Renaissance ne sont pas valables pour l'ensemble de l'époque — elles ne sont pas pour la première moitié du quatorzième et ne le sont plus après les années 1540 —, les caractéristiques discutées de l'époque d'après le baroque concernent surtout la première partie du XIX^e siècle. Comparé à cette « grande époque », le XVIII^e siècle est d'un caractère préparatif et l'éclectisme est une sorte d'épilogue que nous pouvons appeler la période tardive du style.

On peut constater en général aux périodes tardives que derrière le système des formes devenu superficiel mûrissent déjà les tendances du développement de l'époque suivante, comme l'axialité dans la Renaissance tardive, la réapparition de la manière de voir classicisante, et parallèlement à ceci le style dit gothique baroque du baroque tardif. Au temps de l'éclectisme un tel nouvel élément sera l'utilisation toujours plus étendue de la fonte et de l'acier ainsi que la recherche des possibilités de l'emploi des structures nouvelles. Donc, ce qui en est précieux, ce n'est pas la forme vide raidie mais la construction en prévision du XX^e siècle.

Le style « unitaire » qui débute dans les années soixante du XVIII^e siècle prospère dans la première moitié du XIX^e siècle et aboutit à sa période tardive pleine de contradictions dans l'éclectisme, pourrait être appelé à juste titre romantisme dans son ensemble. Cette dénomination est motivée par le fait que la conception de l'époque fut traduite le plus parfaitement par le roman-

tisme, au cours d'un siècle et demi, la seule tendance qui — bien qu'à l'aide de formes variées — a suivi jusqu'au bout le développement du style; l'attitude axée sur le passé, caractérisant les différentes tendances de l'historisme, était par excellence romantique.

Si en conclusion nous essayons de caractériser ce romantisme dans le sens étendu du mot avec les catégories de base de la conception de l'espace, nous constaterons qu'en ce qui concerne ses tendances essentielles il continue d'être intellectuel à la manière de la Renaissance ou du baroque. *Ceci est évident de la prédominance de la motivation théorique, du procédé conceptif de la création, du caractère antinome-combinatif de la composition, ainsi que de la disposition de l'époque à séparer en notions nettes la corrélation espace-volume-temps réelle et parmi les composantes devenues indépendantes ne créer qu'après-coup une unité fictive à un niveau supérieur.* A l'époque romantique le moyen le plus important de la création de l'unité fictive est le plan. Cette nouvelle interprétation du plan — comme nous l'avons déjà mentionné — recèle de tels éléments de la conception fonctionnelle de l'organisation de l'espace qui favorisent le développement graduelle de la conception constructive et d'où résultent, à partir des années '80 du siècle passé, des oeuvres comme la *Tour Eiffel* et la *salle des machines de Contamin et Dutert*. *Pourtant, s'adapter à la primauté des éléments de l'organisation de l'espace et aux facultés objectives de la matière et de la structure est caractéristique pour le type rationnel. Correspondant à cette dualité, la catégorie jumelée déterminant la manière de l'organisation de l'espace dans le romantisme sera : intellectuelle-rationnelle.*

Quelques particularités de l'architecture du XX^e siècle

Le romantisme marque en effet l'achèvement de ce tableau récapitulatif sommaire. Ce qui le succède c'est déjà l'architecture de nos jours. Cependant en ce qui concerne l'architecture moderne, la littérature spéciale a traité trop souvent et d'une précision de trop du parallélisme entre le développement des sciences et des arts, et des motifs de la modification de la conception de l'espace, due aux changements de la vision du monde, pour qu'il ne soit une banalité de les répéter. Je ne fais que de m'en tenir à l'affirmation simple du fait qu'en ce qui concerne ses tendances principales, l'architecture de notre époque est sans équivoque rationnelle. Elle se passe de prendre comme point de départ une certaine règle théorique établie au préalable et procède par l'analyse intensive de la fonction, de la structure choisie et des matériaux à utiliser, et correspondant aux propriétés immanentes de ces facteurs, elle décide de la solution exclusive pour chacun des cas donnés. Sa méthode créative est donc presque impersonnellement objective.

La méthode objective de la création exige la négation conséquente de la raison d'être de l'expression thématique des formes. Tout le développement

de l'histoire de l'architecture était accompagné d'imitation. Si fort les styles variaient-ils à travers des époques successives, la meilleure compréhension était soutenue toujours par des signes métaphoriques. Le pilier supportait la charge d'une façon élastique, le jeu des forces était démontré à la surface par un réseau des lignes expressives, la répartition verticale était inimaginable sans plinthe, fût et corniche ou chapiteau, etc. L'architecture moderne se passe de tout cela. Ses formes «ne sont que» constructives. En évitant les surformations on s'y restreint à ce qui semble réellement nécessaire, même alors où cette nécessité n'est pas identique avec le minimum structural, tout en entrant en jeu par la logique claire de la construction et par la beauté naturelle des matériaux apparents.

La mise en relief sans compromis des exigences de la destination et la fidélité maximale à la matière, c'est à dire l'adaptation inconditionnée aux éléments fonctionnels de l'organisation de l'espace établit la seule manière possible de la composition. Les définitions traditionnelles comme système additif, conjonctif ou antinome-combinatif deviennent plutôt vides de sens dans le XX^e siècle. La composition ne se projette pas à titre de principe organisateur du dehors sur l'organisation de l'espace, mais elle le suit. Ce n'est pas par les formes qu'elle arrange les éléments selon un rapport unitaire mais inversement, elle légalise l'ordonnance résultant de la corrélation naturelle des éléments. Elle affirme et confirme les corrélations données en réalité. *La manière de la composition est donc d'une nature affirmative.* Avec une comparaison non sans fondement on pourrait dire que la composition affirmative signifie pour l'architecture, ce que la régularité statistique pour différents domaines de la science. Elle esquisse le comportement et les tendances des effets de certains groupes d'éléments en fonction des conditions données, sans contraindre n'importe quel élément à un comportement fixé au préalable.

Une des caractéristiques les plus importantes de la composition affirmative est qu'elle ne détruit pas la corrélation du volume, de l'espace et du temps qui se supposent réciproquement. Elle ne concentre pas l'espace en volume comme l'Antiquité, ne le délie pas en processus temporel comme le Moyen-Age et ne remplace pas — même en principe — un facteur par l'autre comme l'âge moderne, quoique les possibilités en sont données. Et c'est bien compréhensible si on considère que les époques historiques n'agissaient pas arbitrairement. Parmi les variantes mentionnées chacune est une variante possible du dénouement conscient d'une contradiction existante, et il est évident qu'elle subsiste dans les cadres de la composition affirmative à titre de possibilité modérée. Seulement tandis que pendant les époques historiques cette conception déformant la réalité — ou mieux, liant la réalité à une seule forme — a déterminé les tendances essentielles de l'organisation de l'espace, maintenant elle entre en jeu comme phénomène secondaire, complémentaire, subordonnée à la tendance principale rationnelle.

Cependant cette tendance entrant en jeu comme facteur secondaire est assez fortement accusée pour conduire l'architecture moderne à des solutions apparemment opposées comme l'*Institut de la Recherche Médicale de l'Université de Pennsylvanie* par Louis Kahn, comme le *Musée Guggenheim* de Wright à New-York, ou comme le *Seagram Building* de Mies van der Rohe. Tous les trois édifices sont caractérisés par le maniement naturel des matériaux, le développement constructif, et en général, par toutes les caractéristiques de l'organisation rationnelle de l'espace. Mais tandis que Louis Kahn situe l'édifice dans le flux libre et sans bornes de l'espace, en y mettant en relief les groupes richement enjoués des formes nettes du volume, Wright crée un espace de l'ensemble ininterrompu du volume, et Mies van der Rohe le situe dans l'ambiance d'une façon contrastée, comme un cube nettement taillé allégé seulement par la transparence de la matière. C'est à dire, *dans les cadres de la tendance rationnelle, l'un tend vers le type topographique de l'organisation de l'espace, chez l'autre ce sont les éléments de la conception eschatologique qui sont soulignés et le troisième excelle par la mise en relief des différences, conformément au type intellectuel de l'organisation de l'espace.* Chacune de ces trois solutions caractérise une autre tendance de l'architecture moderne. La première représente la tendance à un développement plutôt décoratif où on peut classer les ouvrages du groupe Stijl, une part de l'oeuvre de Le Corbusier ou p. ex. le néobrutalisme. La deuxième représente l'architecture organique. Et la troisième est cette tendance sensiblement constructive qui devient à partir des années cinquante le style international de l'architecture.

De ces critères il suit que l'architecture du XX^e siècle ne se caractérise plus par deux catégories jumelées. *Dans les cadres de la forme de base rationnelle, tous les autres types entrent en jeu et, associé au type de base, chacun d'eux peut définir une tendance.* Par conséquent l'architecture moderne est susceptible d'être tantôt rationnelle topographique, tantôt rationnelle-eschatologique ou bien rationnelle-intellectuelle, — étant donné qu'elle embrasse le développement entier de l'art de l'espace à l'échelon de l'organisation rationnelle.

Conclusions

Nous en sommes revenus plusieurs fois à l'idée que les formes de base de l'organisation de l'espace sont des formes de base nettes, qui peuvent être déduites des conditions de la perception de l'espace et qui sont également données comme possibilités pour chacune des époques. La manière de l'utilisation de ces possibilités, la préférence ou bien la négligence totale ou partielle d'une forme de base est fonction du niveau des connaissances de l'époque en cause ainsi que de la vision du monde déterminée par ces connaissances. La tendance dominante de l'organisation de l'espace prend la forme de base à

l'aide de laquelle elle réussira à créer l'harmonie parfaite entre l'univers interprété et sa réplique réduite à l'échelle humaine: l'ambiance construite. Ce sera la tendance dominante dont les lois sont les plus proches à l'ordonnance reconnue dans la nature, dans le monde. Les autres formes de base ne sont utilisées qu'à titre complémentaire, subordonnées à la tendance dominante et adaptées à sa nature. J'espère d'avoir réussi à donner une justification admissible à cette théorie établie en hypothèse dans la récapitulation historique. Mais au delà de la justification, les catégories historiques du développement de l'art de l'espace se prêtent à une autre observation intéressante.

À l'analyse des formes de base nous avons pris comme point de départ l'élément essentiel de la perception de l'espace — et j'insiste sur le fait qu'il s'agit ici de la perception consciente et non pas de la perception instinctive — notre point de départ était donc l'orientation ayant rapport à l'objet, et nous nous sommes avancés à partir du simple vers le compliqué, de la topographique à travers l'eschatologique et l'intellectuelle vers la forme la plus compliquée, la plus proche à la réalité: la conception et l'organisation de l'espace rationnelle. La hiérarchie établie entre les formes de base est donc le parcours fixe de la reconnaissance des rapports réels de l'espace et par conséquent elle est objectivement déterminée.

L'analyse des époques historiques démontre que l'art de l'espace a parcouru le même chemin au cours de son développement. C'était conforme au progrès naturel et nécessaire de la reconnaissance que la conception topographique de l'antiquité avait cédé sa place dans le Moyen-Age à celle eschatologique, cédant sa place à son tour au début de l'âge moderne à une conception intellectuelle, analysant plus profondément les phénomènes et les données expérimentales. De plus, pendant la prédominance de certaines formes de base, c'est à dire dans les cadres d'une époque historique d'ensemble le progrès répète quasiment ce parcours et aux tendances de base caractérisant l'époque s'associent les autres formes de base à titre de phénomènes secondaires, complémentaires, tout en déterminant la manière spéciale de la conception — et de l'organisation — de l'espace dans une période donnée de l'époque. On en tire l'enseignement que l'histoire du développement de l'art de l'espace est essentiellement l'histoire de la reconnaissance toujours plus multilatérale et toujours plus complète de la réalité, un processus déterminé objectivement et se déroulant selon ses lois intrinsèques, indépendamment de la destination directe, de la capacité technique ou des modifications de la fonction. Il ne sert pas les exigences pratiques de la vie quotidienne mais la reconnaissance universelle.

Résumé

Cette étude propose un système de catégories servant à caractériser l'architecture des périodes historiques sans recours aux notions stylistiques de l'histoire de l'art, ne se basant que sur l'examen des formes architectoniques. La thèse fondamentale en est que l'architecture est l'art de l'organisation de l'espace. Les conditions de la perception de l'espace sont analysées pour en déduire les types fondamentaux de la conception, de l'organisation de l'espace: les types topographiques, eschatologique, intellectuel et rationnel. Les particularités de ces quatre types principaux permettent de conclure que la forme de base topographique est celle de l'Antiquité, la forme eschatologique est plutôt caractéristique du Moyen-Age, l'intellectuelle de l'Age Moderne et la forme rationnelle de notre époque, de l'architecture du XX^e siècle.

Adjoint Dr. Zoltán SZENTKIRÁLYI, Budapest, XI., Műegyetem rkp. 3. Hongrie