

UNBUILT ARCHIVE

THIS TEXT WAS GIVEN
BY OUR
GUEST CONTRIBUTOR :

PHILIPPE
DUBOÿ

Author(s): ALDO ROSSI

Date of the document: 1967

Title: INTRODUCTION À BOULLÉE

Published in: ARCHITETTURA SAGGIO SULL'ART introduction
and translation by Aldo Rossi

Date of the publication: 1967

Editor: Marsilio, editori

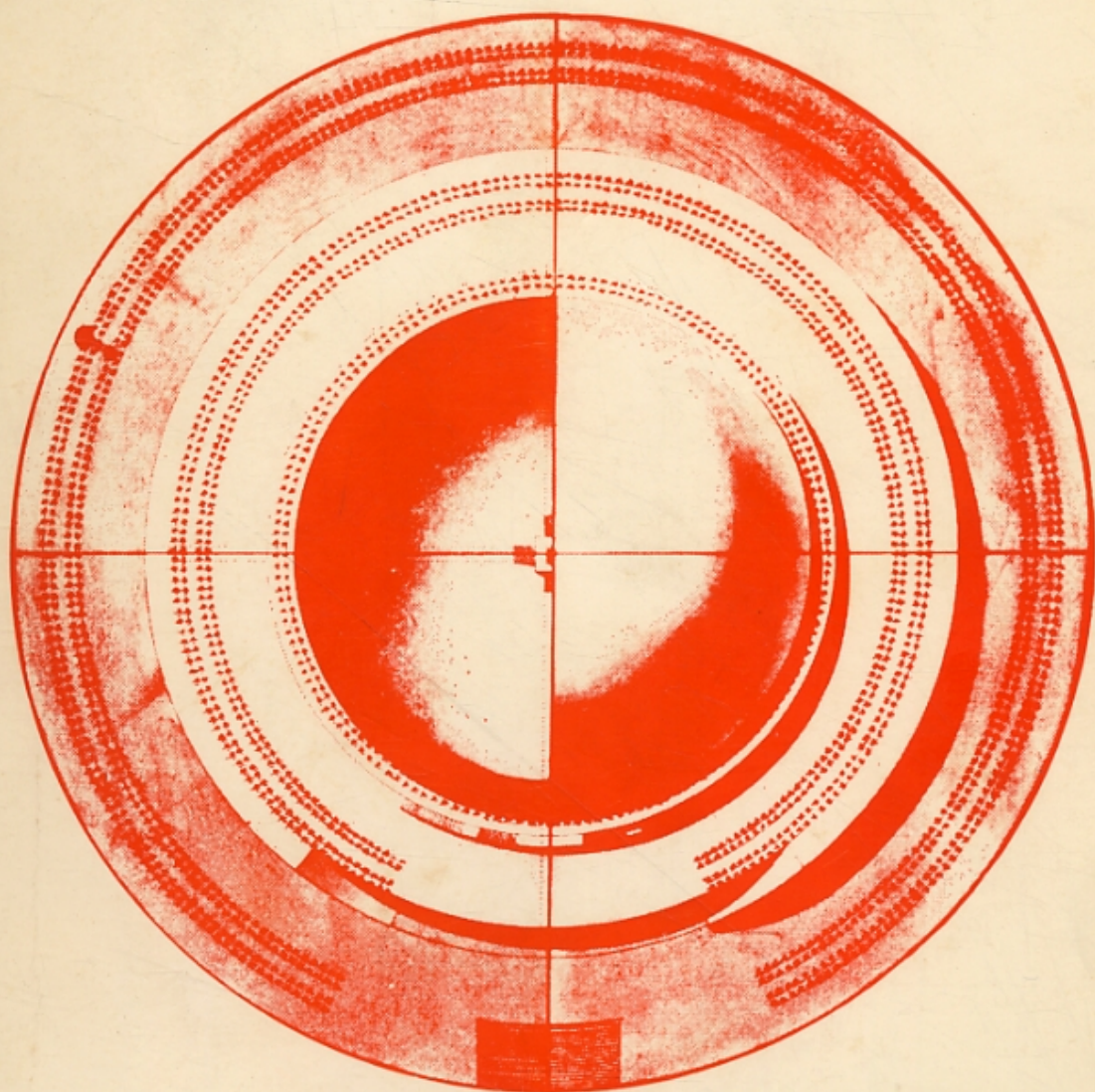
Origine: Translation in French by Philippe Duboÿ

Added by Unbuilt Archive, on the 7th of March, 2019

**ETIENNE LOUIS
BOULLÉE**

collana Polis / Marsilio Editori

**ARCHITETTURA
SAGGIO
SULL'ARTE**



ALDO ROSSI, INTRODUCTION A BOULLEE, 1967

Cet essai de Boullée présente un intérêt particulier pour celui qui est convaincu aujourd'hui de la nécessité de la lecture de l'architecture fondée sur des principes logiques et pour celui qui soutient que la "projetation architectonique" peut être basée, en grande partie, sur le développement d'une série de propositions.

Boullée est un architecte rationaliste, c'est-à-dire celui qui, après avoir construit un système logique de l'architecture, se propose d'en vérifier continuellement, avec différents projets, les principes établis ; la rationalité du projet consiste dans l'adhésion à ce système.

Ainsi dans cet essai, argumentations et dessins se présentent comme l'unité du projet et constituent un système. Les principes sont établis à partir de la nature et des sentiments que la nature provoque en nous. Il s'agit de voir comment ceci participe à l'architecture et quels sont les rapports entre l'architecture comme fait complexe et l'art.

Le système repousse immédiatement le fonctionnalisme ; il s'agit d'un des rares traités ou de l'unique traité, à ma connaissance, qui nie tout fondement de certitude au fonctionnalisme comme théorie et au métier ; ce qui explique la contestation précise et explicite de la part de Boullée de tous les traités depuis celui de Vitruve.

Par la présentation d'une telle œuvre, je ne veux donc pas rappeler un chapitre de l'histoire de l'architecture (où Boullée a déjà sa place qui, grosso modo, ne peut, me semble-t-il subir de grandes modifications), mais présenter le système de Boullée sur la composition architectonique en cherchant en même temps à proposer un système plus général. J'insiste sur le fait que tout cela se développe dans un certain sens et autant que possible en dehors des architectures de Boullée. (Soulignons que cette analyse est d'autant plus pertinente que Boullée est un professeur d'architecture, comme David de peinture : c'est-à-dire qu'il s'agit d'artistes préoccupés par le problème de la transmission de l'expérience).

Il est évident qu'une lecture de ce type représente aussi un choix ; et je prétends que chacun doit se choisir et se construire un champ de témoignages et que ce soit cela la meilleure manière d'évaluer une tendance ; et non courir le risque de devoir toujours recommencer à partir du début et ni de dérouler d'une manière continue le fil de l'expérience.

Dans toute cette introduction, j'insisterai toujours sur le rapport entre la logique et l'art et sur Boullée rationaliste, autobiographe et exalté.

En quoi consiste cette exaltation ?

D'une part, certainement, et à travers l'emphase, dans la difficulté à mesurer les problèmes par le sens critique, de l'autre, proche de ce que Giedion appelle l'obsession de Le Corbusier pour qui "... seulement le fanatisme et l'obsession permettent de ne pas sombrer dans la mer de la médiocrité".

Il ne faut pas entendre la médiocrité aussi bien ou seulement sur le plan humain que, ou même, théorique. L'insuffisance ou la médiocrité se reconnaissent à partir des résultats obtenus, seulement sur le plan rationnel, et donc dérivant continuellement des principes ; donc la volonté de "briser" la construction rationnelle de l'intérieur et de poser une sorte de contradiction continue entre l'enseignement systématique et la nécessité autobiographique d'expression.

Déroulant le fil continu de la tendance et me servant d'un parcours analogique, je peux affirmer que, dans l'architecture du rationalisme, Boullée est aux rigoristes ce que Le Corbusier et Loos sont au rationalisme européen du mouvement moderne. D'où le contraste et la contradiction apparente entre leurs architectures ; les jardins sauvages et la sphère de Boullée, les monuments immaculés et l'exaltation de Ronchamp, l'architecture stéréométrique et la gigantesque colonne de Chicago. C'est ainsi que Le Corbusier nous a offert la plus rigoureuse construction logique de l'architecture, il a fait découler des données du problème la théorie de la maison comme machine à habiter et, en plus de cela, il nous propose la plus personnelle des architectures. En réalité, la construction logique de l'architecture constitue le **métier** - au sens opposé à celui des traités et des fonctionnalistes anciens et modernes-, le **corpus** théorique et pratique de l'architecture mais qui ne s'identifie pas avec le résultat de l'architecture. Le rationalisme **conventionnel** a certainement la prétention de faire découler

tout le processus de l'architecture des principes, alors que ce rationalisme **exalté**, celui de Boullée et d'autres, présuppose une confiance (ou une foi) qui éclaire le système mais de l'extérieur.

Et donc d'une part l'autonomie maximum du système, la clarté des propositions, de l'autre la singularité autobiographique de l'expérience. Et naturellement dans l'architecture le rapport est particulièrement complexe. A ce propos, on peut citer le jugement de Hautecoeur qui affirme que Boullée comprend qu'il existe un degré supérieur de la métaphore, une possibilité de provoquer des émotions et de créer ce que Baudelaire appellera des **correspondances**.

Mais plus que de l'architecture, nous devons parler de manière de faire l'architecture, de composition d'architecture, de "projetation". Sur la manière d'enseigner la "projetation", ou de la décrire, il y a eu des points de vue différents ; de toute façon, il est toujours difficile d'établir le bien-fondé d'une démarche par rapport à une autre. En réalité on ne tient pas assez compte de la valeur des formes que l'on montre, où que les élèves connaissent d'une toute autre manière, et dont l'image devient l'expérience fondamentale. Maintenant cette expérience peut faire partie de la méthode et du système, mais elle peut aussi s'y superposer, comme c'est souvent le cas de l'extérieur.

C'est ce qui explique le succès des enseignements qui insistent directement sur cette image ; d'une part comme analyse psychologique, etc... de la forme presque et manifestement séparée de l'architecture, de l'autre celle de la proposition formelle à imiter ou à copier ou donner de manière à exercer une influence directe.

Dans le premier cas, on peut faire des expériences utiles en déplaçant l'intérêt sur les processus de conformation, sur la perception, sur toutes les implications visuelles de l'image. De par leur référence à des aspects authentiques de la culture moderne, des expériences de ce type doivent être considérées avec intérêt. Elles n'ont qu'un seul défaut, celui de ne pas pouvoir se proposer à l'intérieur de l'architecture et donc de ne pas proposer d'architecture. Certainement, ou par pur désintéressement des résultats de ce type, position la plus scientifique, ou par incapacité de traduction, il est difficile de les considérer du point de vue de la formation d'une théorie de la "projetation".

Un discours sur les **formalistes**, au sens le plus élevé du terme bien entendu, est de toute manière plus complexe. Je dirai par exemple qu'un architecte comme Breuer ou aujourd'hui Louis Kahn appartiennent au monde des formalistes ; ces architectes connaissent bien la valeur des formes et surtout des effets ; ils ne construisent pas un système mais se réclament d'une série de faits architectoniques qui constituent des prétextes formels pour leur "projetation", leur limite est, dans un sens authentique, la **contaminatio**.

Une telle position dans l'architecture, et les architectures qui en découlent, ont une capacité d'usage très forte : ce sont les architectures qui sont en général les plus copiées pour leur qualité même et enfin pour être nées très souvent du goût et pour concilier avec intelligence des aspirations authentiques et des intuitions profondes, nées ailleurs, avec un type d'image plus exploitable et plus adaptée pour être divulguée.

Prenez une œuvre fondamentale de l'architecture contemporaine comme le couvent de la Tourette de Le Corbusier ; cette œuvre présente une synthèse extraordinaire de l'architecture romaine et de certaines architectures du XVIIIe siècle, comme par exemple Boullée, c'est peut-être l'œuvre majeure d'un artiste qui dans toute son œuvre fait preuve d'une recherche unitaire. Cet aspect, au-delà d'une plus ou moins authentique admiration pour l'artiste, est difficilement perçu dans sa qualité architectonique et ne se prête pas à une vulgaire imitation... On peut noter au contraire comment la même recherche sur le classicisme et les architectures du XVIIIe siècle, qui, chez un artiste comme Louis Kahn, est simplement formelle et superficielle, devient dans ses œuvres un modèle de grande diffusion ; en réalité, dans l'œuvre de Louis Kahn la **romanité** se joue sur certains éléments et rapprochements moitié stylistiques ou moitié fonctionnels et le résultat ne se présente pas certes comme méditation sur les formes qui persistent dans l'architecture et ne se propose en aucune manière comme systématique.

Dans un certain sens, et non parallèlement à l'exemple ci-dessus, même dans l'architecture de Ledoux par rapport à celle de Boullée, on trouve plus de goût et plus d'**habileté** et c'est ce qui la rend plus apte à être imitée. En réalité chez Ledoux l'organisation picturale et les éléments fantastiques de l'**architecture parlante** font partie d'une recherche autonome et rencontrent un autre type de thématique, par exemple sociale, thématique tout à fait étrangère à Boullée. On peut noter la différence entre ces deux artistes dans le caractère de leurs œuvres : Ledoux, même à l'intérieur de la distinction expressive de l'**architecture parlante**, affronte tous les thèmes posés avec la même disposition à en faire des architectures ; la maison de campagne ou le monument sont posés sur le même plan. Boullée, comme nous le verrons, pose la question du caractère et du thème comme question décisive ; il pose donc un choix qui précède le projet d'architecture, et en faisant cela, il met sur le premier plan nécessairement l'aspect typologique de l'architecture.

Un aspect typique de cette position est celui relatif à l'habitation ; j'ai déjà souligné la rigueur avec laquelle Le Corbusier affronte un tel problème. Boullée, comme plus tard Adolf Loos (pour insister sur certains noms), est convaincu que le discours sur l'habitation est bien individualisé et séparable de l'architecture comme art et largement sujet à d'autres déterminants. Quand Boullée parle d'exercices pédagogiques sur la maison de location et de la difficulté de métier qu'elle présente, c'est déjà la machine résidentielle et ce n'est pas par hasard si la maison construite par lui à Paris n'est en rien différente des autres constructions de l'époque. En fait, elle ne présente pas des caractéristiques architectoniques décisives. D'un point de vue urbain comme nous le savons aujourd'hui, cette position est très rigoureuse, tant du point de vue de la dynamique urbaine que du point de vue historique (pensons aux constructions gothiques), ou du point de vue technologique.

Maintenant, je crois que le vrai problème de l'architecture est la construction de ce système logique, valide en soi, indépendamment du désaccord entre la conception scientifique de l'architecture et l'art ; désaccord nié par le rationalisme **conventionnel** et accentué par le rationalisme **exalté**. Celui-ci, en substance, veut isoler la raison scientifique - et en tentant de l'isoler nous offre peut-être les contributions les plus rigoureuses - cherchant enfin son incapacité non seulement et aussi bien sentimentale que rationnelle à construire un monde qui ne garantisse et ne satisfasse pas uniquement les besoins logiques et intellectuels de l'homme. Cette architecture existe dans le rationalisme et à l'intérieur d'exigences rationnelles qu'elle veut surmonter en partant de la même base logique. C'est ce qui explique la lutte et le mépris de Boullée contre l'architecture de fantaisie, contre l'art fantastique et sa préoccupation continue pour les questions techniques, distributives et pratiques de ses projets. Ainsi l'architecture comme poème ne présente rien d'arbitraire. Une fois individualisée l'opposition interne de ce système binaire d'**arts** et d'**art**, de théorie et d'autobiographie, certains artistes la portent à l'exaspération en cherchant à rompre les limites classiques entre le réel intelligible, entre rationnel et passionnel. C'est dans ce sens-là que je parlais de rationalisme exalté, émotionnel et métaphorique. Seul donc un rationalisme authentique, comme construction d'une logique de l'architecture, peut mettre fin au vieil embarras fonctionnaliste et nouvelles fables de l'architecture comme question interdisciplinaires ; l'architecture s'est toujours présentée comme un corps disciplinaire bien défini, pratique et théorique, constitué par des problèmes de composition, typologiques, distributifs, d'études de la ville, etc... que nous devons poursuivre et qui constitue le corpus de l'architecture avec toutes les œuvres pensées, dessinées ou construites dont nous avons connaissance. Le poursuivre signifie l'accepter de l'intérieur, c'est-à-dire à l'intérieur du discours architectonique, pour essayer de répondre de cette manière à tous les problèmes que l'homme et le progrès social posent à l'architecture. Et c'est cela, dans sa forme la plus générale, l'attitude rationaliste par rapport à l'architecture et à sa construction: croire à la possibilité d'un enseignement entièrement compris dans un système et où le monde des formes est aussi précis que dans d'autres aspects du fait architectonique, et considérer cela comme signification transmissible de l'architecture comme toute autre forme de pensée.

Il en résulte que les problèmes de l'architecture en tant que tels, sont uniques et que cela ne signifie rien de dire que les problèmes de l'architecture du passé sont différents des nôtres ; alors que dire que les occasions de l'architecture du passé étaient différentes des nôtres a un sens extrêmement concret.

La difficulté est d'admettre comment ces conditions sont différentes: pensons par exemple au problème typologique où souvent la modification est entendue seulement quantitativement, dimensionnellement ou technologiquement, alors que les différentes dimensions ont un sens seulement si elles font un saut qualitatif. Mais avec des questions de ce type nous abordons une discussion qui dépasse le but de cette introduction.

Ici, il s'agit de savoir comment cette construction logique de l'architecture (que nous essayeront de développer dans les pages suivantes) peut déboucher sur la composition et où elle rencontre le moment personnel et autobiographique. Evidemment cette question nous intéresse non du point de vue de la structure de la pensée mais du point de vue pratique; c'est-à-dire de la possibilité de transmettre les principes de la "projetation" en dehors de l'imitation formaliste et de voir qu'est-ce qui est communicable dans le rationalisme **exalté** et s'il est possible pour le rationalisme **conventionnel** de développer d'une manière continue tout l'arc de la "projetation". Cet essai de Boullée est une contribution exceptionnelle pour commencer une analyse de l'architecture suivant cette prise de position.

J'insisterai toujours sur le système de composition de Boullée, dans la mesure où toute son œuvre est basée sur l'explication de ce système. Rappelons-en quelques points. D'abord la polémique avec les auteurs des traités classiques depuis Vitruve ; l'architecture n'est pas l'art de construire et Vitruve, déclare Boullée, prend l'effet pour la cause. "Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création, qui constitue l'architecture, que nous pouvons en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous parait convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.

L'art proprement dit et la science ; voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture".

Pour Boullée l'architecture est un art et les plus grandes difficultés consistent à le reconnaître comme tel; l'art constitue l'aspect contraignant de l'architecture, il en constitue l'authenticité. Mais cet art se construit comme les autres arts, à travers sa technique: technique qui est constituée de la composition d'architecture. Les principes de construction sont-ils nécessaires à la composition d'architecture ?

Dans une certaine mesure, oui, mais ils ne sont pas essentiels comme le sont la distribution ou la décoration qui sont parties de l'architecture. Il faut avoir le courage de chercher les principes constitutifs qui sont internes à l'architecture et qui permettent un traitement logique, une transmission, un développement.

Aujourd'hui encore nous pouvons répondre avec Boullée que nous connaissons peu de ces théories qui soient convaincantes même si nous devons retenir que l'architecture en tant que telle a fait des progrès. On doit admettre aussi que peu ont posé cette question avec suffisamment de clarté cherchant à dépasser le plus ou moins déclaré fonctionnalisme qui parcourt depuis Vitruve toute l'histoire de l'architecture. Le grand intérêt que nous portons à Boullée théoricien, en dehors de celui pour l'artiste et pour l'œuvre, réside dans le refus de la position fonctionnaliste de l'architecture et dans le refus qui en est la conséquence, celui d'identifier la pensée de l'architecture avec l'œuvre construite ; le projet architectonique avec le fait urbain.

Certes une œuvre comme celle de Boullée se présente à nous dans toute son importance à faire abstraction des constructions de Boullée et dans un sens différent des traités anciens comme par exemple, celui d'Alberti.

Les dessins de Boullée sont un fait achevé et peuvent être jugés du point de vue de l'histoire de l'architecture, il est naturel qu'ils présupposent une architecture et qu'ils se basent sur des architectures construites. Les coupoles de Boullée sont la critique des coupoles existantes et les présupposent ; il serait difficile d'imaginer le contraire.

La différence avec la façon traditionnelle de concevoir l'architecture théorique tient au fait que ses œuvres présupposent d'autres œuvres construites mais ne prétendent pas être construites.

Une telle position en architecture présuppose aussi un type d'expérience d'architecture plus vaste que celui des expériences traditionnelles (par exemple celles des auteurs des traités) et pose certainement des questions que nous pouvons qualifier de modernes.

Il est évident qu'en posant ces questions, je me réfère à une situation qui va au-delà de l'œuvre de Boullée et investit d'autres architectes: certainement parmi nos contemporains Loos ou Le Corbusier.

Loos et Le Corbusier sont eux aussi des architectes qui ont beaucoup construit, le second plus que le premier mais qui sont tout entier dans leurs œuvres non construites, que nous pouvons difficilement appeler l'œuvre théorique au sens traditionnel car il s'agit d'un type d'expérience différent sur lequel l'artiste peut être jugé.

Parler même d'une prétendue utopie pour un artiste comme Boullée a peu de signification, car le sens du mot utopie est très controversé en architecture dans la mesure où l'on juge utopiques ces architectures qui rencontrent, pour être réalisées, des difficultés notables de caractère économique ou sociologique. Il s'agit donc **d'œuvres difficiles** plutôt que d'œuvres utopiques. Surtout en architecture où les conditions de réalisation sont telles et si nombreuses même pour les œuvres les plus modestes qu'elles rendent toujours problématique leur réalisation. Le parcours logique de Boullée est appliqué systématiquement dans chaque œuvre.

On peut distinguer un noyau émotionnel de référence, la construction de l'image globale, l'analyse technique, la reconstitution de l'œuvre. Observons un projet de Boullée: celui pour la Bibliothèque publique. A l'origine du projet il y a un point de référence émotionnel qui échappe à toute analyse ; il s'associe au thème dès le début et se développe tout au long de la conception du projet.

Le thème accepté, Boullée fait abstraction de l'édifice de la bibliothèque aussi bien que de celui de la bibliothèque préexistante que des autres bibliothèques. Dans un premier temps, il considère la bibliothèque comme le siège physique de l'héritage spirituel des grands hommes de la culture du passé, ce sont eux-mêmes, avec leurs œuvres qui constituent la bibliothèque. Il faut noter que ces œuvres, les livres, resteront, pendant tout le déroulement du projet, l'élément essentiel, la matière organisée dans le projet, comme dans le Palais National, la matière de l'architecture sera constituée par les lois constitutionnelles. Cette première donnée émotionnelle est aussi la dernière car elle est en elle-même privée de toute possibilité de développement, elle s'associe à une solution figurative, à une forme apparemment éloignée et qui n'est pas en elle-même architecture. Ici Boullée se déclare "profondément frappé de la sublime conception de l'école d'Athènes de Raphaël", et veut la réaliser. (Et c'est à cette composition, dit-il, qu'il doit son succès). L'école d'Athènes de Raphaël est plus qu'un symbole ; les grands hommes du passé mêlés et personnalisés dans les contemporains constituent l'unité entre l'ancien et le moderne et le choix d'une culture humaniste. Mais cette référence n'est pas étrangère à celle de la composition: le grand espace de l'École d'Athènes, la dynamique des figures, l'ampleur de l'espace, la maestria technique qui est typique d'une composition comme celle là.

Cette maestria technique correspond exactement aux intérêts de Boullée qui cherche toujours à résoudre son architecture, au-delà du noyau générateur personnel et du système même de la "projetation", dans une construction magistrale, entièrement architectonique, substantiellement autonome, dans les limites qu'il s'est fixé, des contenus affrontés. A ce moment précis de la formulation de l'œuvre apparaissent au premier plan des questions que nous pouvons appeler techniques: les caractères de l'architecture, caractères distributifs, constructifs, stylistiques qui sont dans l'architecture et que Boullée aime analyser un par un, en les composant et les décomposant dans le déroulement de son système.

Ici il semble que la distribution ait une grande importance, ce qui est juste si l'on pense qu'il cherche toujours à identifier l'œuvre au type à construire, une œuvre exemplaire. Chacune de ses œuvres cherche à s'insérer dans un système typologique fixé à l'avance et nécessaire.

Ainsi la bibliothèque devient un grand espace unique avec des galeries superposées, éclairée par le haut, utilisable en tout sens ; ailleurs il parlera d'une basilique, et certainement la bibliothèque comme les autres édifices publics, met en relief cet aspect clé de la classification: le public et le privé. Les monuments se situent dans une autre sphère.

Les caractères distributifs et les structures qui les permettent, font un tout avec la décoration sans que celle-ci soit réduite par quelque considération fonctionnelle. Les livres deviennent un vaste amphithéâtre de livres ; usage et décoration se retrouvent dans la même chose. "J'ai donc voulu que nos richesses littéraires fussent présentées dans le plus bel ensemble possible. C'est pourquoi j'ai pensé que rien ne serait plus grand, plus noble, plus extraordinaire et d'un plus magnifique aspect, qu'un vaste amphithéâtre de livres. ... On ne présumera pas que l'auteur de ce projet, en décrivant la sublime image que présentera le lieu dont il est question, ait eu le

dessein de parler de l'art qu'il pourra employer pour la décoration de ce monument. Il assure qu'elle proviendrait de son immensité".

Dans la structure de l'édifice on retrouve la spatialité de l'Ecole d'Athènes dont l'image est aussi présente dans la perspective de l'intérieur de la Bibliothèque.

L'immensité de la bibliothèque, qui est le principal caractère architectural, symbolise l'immensité de la culture ou de son histoire mais aussi l'intérieur d'un édifice isolé et particulier.

L'amphithéâtre de livres est une solution typologique, car on peut créer d'autres amphithéâtres de livres sans pour cela répéter Boullée ; mais Boullée ne se limite pas à nous offrir ce schéma de basilique/bibliothèque, comme toujours, il nous offre un projet abouti dans lequel la même **décoration** répond au thème choisi: le livre.

De la même manière pour le théâtre, il affirme que la décoration principale est constituée par le théâtre même, c'est-à-dire par le spectacle et par le public qu'il essaie de mettre au maximum en évidence à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice.

Arrivé là, il serait donc superficiel d'affirmer que des artistes comme Boullée travaillent sans se mesurer à des constructions concrètes. Il suffit de lire la description de n'importe lequel de ces édifices pour se rendre compte du contraire. Mieux, l'auteur, là où ces conditions ne sont pas remplies, les recherche et les propose jusqu'à ce qu'elles deviennent conditions de l'architecture. Il est donc extraordinaire - et cela étonne même quelqu'un comme moi partisan convaincu d'une architecture **a priori** - de noter comment la majorité de ces solutions naissent de ces conditions.

Examinons encore la Bibliothèque où le projet est lié à l'utilisation d'un espace et à des constructions préexistantes.

Boullée "voûte" une grande cour créant ainsi l'espace central couvert qui constituera la constante typologique des édifices modernes ; la solution devient exemplaire dans les architectures publiques urbaines.

Pour Boullée mettre du caractère dans une œuvre signifie utiliser tous les moyens propres pour ne pas nous faire éprouver d'autres sensations que celles intrinsèques au sujet. Il se réfère aux grands "**tableaux de la nature**", les saisons dans leur cours, leurs différents aspects. Le caractère est donc la nature du sujet ; le caractère constitue la partie évocatrice, émotionnelle.

"Temple de la mort ! Votre aspect doit glacer nos cœurs. Artiste fuit la lumière des Cieux ! Descends dans les tombeaux pour y tracer les idées à la lueur pâle des Lampes Sépulcrales !"

Si le caractère est l'architecture du sujet, l'architecture d'un cénotaphe s'enfonce dans la terre et Boullée affirme avoir eu une idée aussi nouvelle que hardie "... ce fut d'offrir le tableau de l'architecture ensevelie".

Dans l'exposition des cénotaphes comme dans d'autres œuvres, Boullée nous offre l'autobiographie de l'œuvre qui est au fond le témoignage le plus précieux que nous laisse un artiste.

Encore un peu et l'autobiographie de l'œuvre devient au sens stendhalien l'autobiographie de l'artiste et en est inséparable. Un Henri Brulard de l'architecture n'existe pas mais certainement des œuvres comme le journal de Delacroix ou celui de Klee constituent un témoignage précieux sur la structure de l'art.

Boullée, Loos, Le Corbusier, nous offrent concrètement cette multiplicité d'expériences et de manières d'être qui devient la technique même de l'artiste. Académique, dans le sens péjoratif, signifie accepter une technique constituée, pour n'importe quel art, renonçant à l'invention. Mais renoncer à l'invention signifie renoncer en même temps à approfondir le seuil qui sépare, ou est simplement la limite, entre l'expérience personnelle et l'expérience artistique.

Il n'existe pas d'art qui ne soit autobiographique.

Et pour l'artiste, le lien est si naturel qu'il semble difficile d'individualiser les deux moments (si deux moments existent) et nous sommes convaincus que c'est un tel lien (d'une expérience humaine, personnelle, privée, etc..., qui se rencontre et découvre en inventant une technique) qui distingue le monde de l'artiste de celui de l'académicien ou du formaliste qui n'ajoute aucune expérience personnelle.

Lisons Boullée en suivant, comme il nous y invite, le développement de ses idées.

A partir du noyau de l'architecture qui est un squelette nu et dépouillé (le même tombeau que rencontre Loos: c'est l'architecture etc) et que Boullée nous propose dans son essence alors que, comme ennuyé, il cherche à avertir ceux qui, peu versés dans l'art, s'étonnent qu'une production aussi simple coûte autant de fatigue: et la fatigue est au contraire partie prenante de cette difficile simplicité. Car la simplicité en architecture n'est pas la réduction de la décoration - qui est une chose sans importance - mais l'adhésion de l'œuvre aux lois de la nature.

Travaillant autour de l'architecture ensevelie, Boullée annonce le point fondamental de son architecture: l'architecture des ombres "... il me vint une idée nouvelle ; ce fut de présenter une architecture des ombres".

L'architecture des ombres vient de l'expérience directe, logique et sentimentale de la nature.

Les corps opposés à la lumière lancent leurs ombres sur les images du corps. Et l'artiste observe ces faits naturels pour en tirer des principes de son art.

Mais s'agissant de choses de l'art, elles sont liées à une expérience directe de beauté des choses et à un état d'âme.

"...me trouvant à la campagne, j'y côtoyais un bois au clair de la lune. Mon effigie produite par la lumière excita mon attention (assurément ce n'était pas une nouveauté pour moi). Par une disposition d'esprit particulière, l'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême... Qu'y voyais-je ? La masse des objets se détachant en noir sur une lumière d'une pâleur extrême... Frappé des sentiments que j'éprouvais, je m'occupais, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture...".

Par cette disposition de l'esprit qui voit les choses à travers leurs ombres, il n'en tire pas une architecture d'illusion mais veut fixer un moment de l'architecture comme elle est conçue, mais aussi vécue dans le temps, dans les jours ou dans les saisons.

L'architecture des ombres devient ainsi le lien et la recherche des principes de l'architecture dans la nature qui est la plus grande préoccupation de Boullée

L'architecture n'est pas fantastique ; elle est étroitement liée à la nature, à ses lois, à son devenir. Avec cette temporalité, dévoilée par la lumière, l'architecture classique née d'une idée a priori, enfermée dans une pensée géométrique, redevient nature; elle possèdera donc une valeur de chose naturelle, arrêtée dans le temps mais éclairée à la lumière du temps. Aucune adaptation organique des formes ne permettra d'obtenir cela.

Boullée ne se rend pas compte de l'étendue d'une telle démarche: c'est-à-dire qu'il ne voit pas comment l'effet de la lumière fait un tout avec celui du temps.

En réalité nous savons que tout le cycle des saisons de l'humanité est le cycle de l'architecture et que nous tendons toujours à cette première condition de l'architecture. Ainsi l'homme fossile et l'ustensile de pierre constituent à une époque notre seule image: et c'est du sentiment de ces images que se développe la beauté des formes. Le monument, une fois le rapport avec l'histoire dépassé, devient géographie; et la lumière qui crée les ombres n'est-elle pas la même lumière qui corrode la matière en nous donnant une image plus authentique que celle que ces mêmes artistes voulaient nous offrir ?

Avec cela, encore plus que parce qu'elle est personnelle et collective à une époque, l'architecture est le plus important des arts et des sciences ; parce que son cycle est naturel comme le cycle de l'homme, mais elle est la **mémoire qui reste** de l'homme.

C'est dans ce sens-là que j'ai parlé du monument et de la ville: mais aussi du rapport continu que les choses ont avec le temps.

Ce rapport au temps, à travers l'évolution de l'architecture et la pérennité des principes, n'affleure pas, naturellement, dans l'œuvre de Boullée et des architectes de la raison. Les principes de la nature se réfèrent à une conception statique qui, pour toujours, se répète elle-même.

Mais même simplement dans un sens stylistique ou au moyen de l'observation archéologique, Boullée devait nous dire quelque chose de plus sur l'architecture du passé et sur l'usage qu'il fait des éléments de cette architecture.

Tournons nous un moment sur les réflexions sommaires sur l'art d'enseigner l'architecture. Ici Boullée propose un type d'enseignement qui va de la cabane à la maison d'habitation comme les deux limites du nécessaire et du complexe (où la maison à loyer introduit "dans l'art de combiner") considérées comme exercices et propédeutique pour composer et surtout "instruction pratique" de l'art proprement dit qui est fondé sur la théorie des corps et qui dans l'application des lois naturelles leur fera connaître la poésie. D'où les grands exemples de l'architecture et les ordres considérés comme lois immuables. (" Ils sont devenus des lois immuables pour l'homme de génie qui ne les envisage qu'avec admiration").

Il faut noter que pour Boullée la façon d'enseigner n'est pas objectivable ("...dans les Beaux Arts il n'est pas possible d'instruire par une méthode suivie comme dans les Sciences exactes. Chaque artiste saisit particulièrement les beautés de la nature selon ses facultés"). Cette attitude me semble la plus moderne: le système d'enseignement ne pourra donner les mêmes résultats pour des élèves différents en ce sens que chacun le développera suivant ses propres facultés (l'architecture comme art) ; mais il s'agit toujours d'un système d'enseignement, donc d'une série ordonnée de propositions sur l'architecture qui constitue une théorie.

La base de cette théorie est l'étude de la nature recueillie et exprimée à travers le goût et donc l'enseignement de l'architecture est l'éducation du goût indépendamment de sa qualité.

"C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature, ni l'art qui la copie, ne disent rien à l'homme stupide ou froides, peu de choses à l'homme ignorant.

Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché.

Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé ; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct." (Diderot)

Le raisonnement de Diderot nous éclaire sur les aspects généraux de la pensée de Boullée, surtout le Diderot de l'Encyclopédie, préoccupé du rapport des "arts" entendus comme techniques des métiers et de la production. Et le problème de l'art comme technique est déjà implicite dans les "expériences répétées" et dans le fondement critique de la mémoire.

C'est en ce sens que Boullée devait pousser plus loin son rapport avec les monuments, avec le style et donc avec la technique qui là où elle est affrontée éclaire sa pensée et son œuvre. Par exemple, à la différence de Ledoux et d'autres architectes du siècle des Lumières, Boullée ne pose jamais d'une manière systématique la question urbaine. Pour lui la ville se présente toujours comme le lieu architectonique qui fournit certaines occasions et ses intérêts se réfèrent toujours à une systématisation partielle des alentours. Bien diversement progressive pour l'architecture est l'attitude d'un architecte comme Antolini qui tire justement de la ville la signification des monuments et voit dans les rapports urbains entre les différents édifices un fondement de la signification de l'architecture. Avec lui le caractère urbain qui échappe entièrement à Boullée devient pour toujours un caractère de l'architecture. Dans le fond, l'application de son architecture comme architecture de la nouvelle ville avec des typologies définies et caractéristiques que ses successeurs réaliseront à Saint-Pétersbourg, n'étaient pas prévues par lui.

Là où Boullée se pose la question du rapport avec les monuments urbains, il est toujours orienté vers une analyse formelle de type schinkellienne ; une reconstruction descriptive de la forme appliquée à une intuition personnelle. Dans l'analyse de la cathédrale gothique, les observations sur le style gothique soulignent la beauté d'une certaine technique et de l'effet singulier que le verticalisme peut provoquer sur la structure classique. Avec un peu d'observations Boullée annonce le gothicisme déconcertant de ses successeurs ou de Schinkel.

Le rapport de Boullée avec la nature est certainement la partie la plus personnelle de sa poétique. Il va bien au-delà de l'application des théories de Rousseau et se précise dans la technique.

D'un côté cela concerne l'étude des objets de la nature, de l'autre le caractère et enfin l'application même de la nature comme fondement de l'architecture.

"L'architecture c'est mettre en œuvre la nature".

Sa position d'un point de vue culturel est plus voisine de celle de Diderot où le sommet, le prodige de l'habileté technique consiste en l'adhésion profonde et intégrale à la nature à tel point d'en réduire au minimum tout apport culturel. La nature est l'individualisation du caractère des choses, un problème de connaissance. A propos du Salon de 1769 Diderot, citant une phrase de La Tour, écrit : " tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état ; il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible ;..." (Diderot)

C'est encore le rapport avec la lumière qui devient chez Boullée le principe pour reproduire le sentiment, pour susciter des sentiments à travers l'étude de la nature. Et voilà le sens des descriptions des saisons et leur rapport avec le caractère des choses. Les images riantes de l'automne sont engendrées par la variété des objets, des choses et des contrastes entre la lumière et les ombres, de l'aspect bizarre des couleurs en transformation, du bigarré. Et alors les théâtres, les bains, les marchés, les salles de réunion devront tenir compte de cela de la même manière que les lumières froides de l'hiver présideront au dessin des monuments funèbres.

Utilisant des éléments architectoniques sûrs (pour Boullée il s'agit de lois immuables) il insiste sur leur combinaison et sur leur disposition ; ainsi répétitions et oppositions, contrastes de la lumière, alternances des masses et des lignes ; et la référence de cette technique est toujours dans une mémoire plus générale, directe et autobiographique, de la nature. "... J'obtins enfin une lueur d'espérance en me rappelant les effets sombres et mystérieux que j'avais observés dans les forêts... C'est la lumière que produit ces effets. Ceux-ci nous parlent des sensations contraires suivant qu'ils sont brillants ou sombres... Ces effets résultant d'un jour mystérieux produiront des effets inconcevables et en quelque façon une magie vraiment enchantée".

C'est dans un unique monument, le Monument pour la reconnaissance publique, que ce rapport complexe avec la nature semble s'annuler dans une sorte d'enceinte magique où la chose elle-même devient point de départ et d'arrivée du processus artistique ; le musée naturel est la nature même, l'environnement et les objets deviennent intraduisibles. La logique paradoxale de Boullée annonce l'expérience du romantisme et du naturalisme, cela d'une manière directe. Non seulement la logique interne du système suggère cette expérience mais elle semble même ne pas pouvoir renoncer, en rompant l'unité classique et en sacrifiant la forme, à proposer les choses elles-mêmes sans les toucher ou sans chercher à en comprendre le mystère.

Ce type d'expérience sera porté à son plus haut degré par Schinkel qui soutiendra son analyse froide des formes architectoniques, dans une description intemporelle, en les posant dans un élément naturel presque obsessionnel, et proposant même l'architecture comme fait naturalistique. Le site et les objets circonvoisins acquièrent la même valeur que l'architecture.

C'est encore Diderot avec sa profonde intuition qui nous parle "des idées accessoires qui se réveillent par le local et les objets circonvoisins".

"... Je me suis quelquefois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des Anciens sont aussi beaux et font un si grand effet. C'est qu'on en décorait les quatre faces, sans nuire à la simplicité ; c'est qu'ils étaient accessibles de toute part : image de la sécurité : les rois même ferment leur palais par des portes ; leur caractère

auguste ne suffit pas pour les garantir de la méchanceté des hommes. C'est qu'ils étaient placés dans des lieux écartés et que l'horreur d'une forêt environnante, se joignant au sombre des idées superstitieuses, remuait l'âme d'une sensation particulière... Si j'avais eu à former la Place de Louis XV où elle est, je me serais gardé d'abattre la forêt. J'aurais voulu qu'on en vît la profondeur obscure entre les colonnes d'un grand péristyle. Nos architectes sont sans génie ; ils ne savent ce que c'est que les idées accessoires, qui se réveillent par le local et les objets circonvoisins."

La grande place de Diderot-Boullée, la colonnade immense de ces monuments urbains ouverts sur la profondeur du bois font grandir et soudent le fil de l'architecture ou le cadre général qui lui est propre: la nature, l'homme, la construction de la ville.

Aldo ROSSI

Illustrations de l'introduction :

- 1 Boullée, Porte de ville
- 2 Boullée, Intérieur de la Bibliothèque Nationale
- 3 Raphaël, Ecole d'Athènes
- 4 Boullée, Musée
- 5 David, Le serment des Horaces
- 6 David, les Sabines
- 7 Ledoux, Maison d'employé
- 8 Ledoux, Maison d'employé
- 9 Ledoux, Auberge du Faubourg Saint-Marceau
- 10 Ledoux, Maison de jeu
- 11 Ledoux, Cimetière de Chaux
- 12 Boullée, Cénotaphe
- 13 Guérin, Le retour de Marcus Sextus
- 14 Ingres, Oedipe qui devine l'Enigme
- 15 Boullée, Musée
- 16 Boullée, Théâtre
- 17 Antolini, Forum Bonaparte à Milan
- 18 Antolini, Forum Bonaparte à Milan
- 19 Antolini, Forum Bonaparte à Milan
- 20 Antolini et Pistocchi, Projet pour la colonne de Marengo à Milan
- 21 Boullée, Cénotaphe
- 22 Boullée, Cénotaphe
- 23 Girodet, Atala au tombeau
- 24 Schinkel, Cathédrale dans le bois
- 25 Schinkel, Maison de campagne près de Charlottenhof
- 26 Schinkel, Académie de chant de Berlin
- 27 Schinkel, Pavillon de chasse
- 28 Schinkel, Escalier d'un château
- 29 Boullée, Cénotaphe de Newton, plan
- 30 Loos, Monument funéraire à Max Dvorak
- 31,32,33, Le Corbusier, Couvent de la Tourette (intérieur, extérieur, réfectoire)

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

Emil KAUFMANN, *Trois architectes révolutionnaires, Boullée - Ledoux - Lequeu*

Philadelphie 1952, édition française, SADG Paris 1978.

Emil KAUFMANN, *L'Architecture au Siècle des Lumières*, Harvard College 1955, édition française, Juillard Paris 1963.

Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'Architecture Classique en France*, tome V, 1792-1815, Picard Paris 1953.

Helen ROSENAU, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres 1953, édition française, Etienne-Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'art* textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Hermann Paris 1968.

" Dans son *Essai sur l'art*, Boullée compare la liberté des écrivains et des peintres à la contrainte des architectes forcés d'obéir aux volontés du client. On sent les regrets de l'homme qui avait présenté à Calonne les projets grandioses d'une bibliothèque royale sur l'emplacement du couvent des Capucines, qui avait dessiné un grand palais pour Louis XVI à Saint-Germain-en-Laye, qui voulait doubler le palais de Versailles, réunir en un même édifice le Parlement, la Cour des Aides, la Cour des Comptes et les diverses juridictions, mais dont aucun ne s'est réalisé. Aussi passe t-il les dernières années de sa vie à mettre au net tous ses projets sur d'immenses feuilles que possède le Cabinet des Estampes et à rédiger un *Essai sur l'art* que conserve le Cabinet des Manuscrits. Quand il mourut, cette œuvre était prête pour la publication. La plupart de ces projets qu'il voulait reproduire étaient antérieur à 1789, puisque destinés à la Royauté. Quelques-uns, tel le projet de palais "exécuté à l'âge de soixante-quatre ans", en 1792, datent de la Révolution, mais ne présentent pas de caractères différents. Il semble donc qu'on puisse placer entre 1775 et 1790, c'est-à-dire à la même époque où travaillait Ledoux, le moment où il élabore sa doctrine. Ces documents si curieux nous permettent de connaître sa pensée et sa manière." Louis HAUTECOEUR , op. cit. , Page 71.