

Science et efficience
La *Métaphysique* d'Aristote à l'épreuve
du *De architectura* de Vitruve

In memoriam VP Zoubov

Art et philosophie

Les liens entre l'art et la philosophie ne vont pas de soi. Art et philosophie forment deux disciplines, presque deux mondes, à part, en tout cas deux modes de l'intelligence et de l'inventivité humaines qui sont étrangers l'un à l'autre. L'art a une fonction synthétique qui consiste à unir dans une expérience ou dans une oeuvre des modes d'inscription divers par les moyens les plus variés à des matériaux ou à des supports non moins nombreux, tandis que la vocation de la philosophie est avant tout analytique et critique au risque sinon de tomber dans le dogmatisme, voire dans la gnose ou la mythologie. Confondre l'art et la philosophie, postuler leur affinité originaire, considérer que l'art est par lui-même porteur de signification et d'éclaircie du monde ou que la philosophie dit nécessairement la vérité de l'art mieux que l'art lui-même réduit singulièrement les potentialités et de l'art et de la philosophie, pis encore entraîne la perte de leur tâche spécifique. L'art conceptuel pour qui l'art et la philosophie se coappartiennent nécessairement, apparaît souvent comme un art décevant du point de vue plastique et naïf du point de vue philosophique.

S'il faut donc se prémunir contre une conception trop idéaliste de l'art et de ses liens avec la pensée philosophique, on ne saurait pour autant se satisfaire de la conception positiviste de la question qui enferme les disciplines dans le corset de leur technique et interdit de comprendre le dialogue qu'elles peuvent être amenées à nouer entre elles à telle ou telle occasion. De fait, aussi étrangères soient-elles originairement, il est pourtant arrivé à plusieurs reprises dans l'histoire de l'intelligence humaine que se rencontrent la pratique de l'art et la fabrique de la philosophie. Ces rencontres ont été d'autant plus fortes et décisives que le lien entre art et philosophie n'allait pas de soi, n'était pas par avance postulé par leurs acteurs, et n'impliquait pas nécessairement un art signifiant et transcendant ni une philosophie idéaliste et symboliste. Il importe à la pensée non pas d'instituer les principes d'un art philosophique ou de faire de l'art l'objet privilégié de la réflexion philosophique, mais au contraire de réfléchir sur le caractère exceptionnel des rencontres qui ont pu avoir lieu au cours de l'histoire entre ces deux disciplines naturellement indifférentes l'une à l'autre ; il lui importe plus encore de méditer la nature singulière de ce qui découle de ces rencontres fortuites, et de comprendre ce qui, à partir d'elles, modifie à la fois l'exercice de l'art et la tâche de la philosophie. C'est à cette condition que l'on peut de nouveau penser, en dehors des perspectives idéalistes habituelles, l'articulation à chaque fois nouvelle et singulière, de l'art et de la philosophie.

La question à la renaissance

Assurément la renaissance fut propice à une telle rencontre. Le renouvellement incessant des savoirs ainsi que la curiosité infinie des savants, leur capacité à tenir toutes les chaînes de la connaissance, à l'exemple de Léon-Baptiste Alberti ou de Léonard de Vinci, leurs goûts de la philosophie et leur amour de l'art, ont fait de la renaissance un moment exceptionnel de partage et d'enrichissement mutuel des disciplines. Cependant, la richesse de ces liens peut induire en erreur l'interprète d'aujourd'hui, en le fondant à croire que la culture de la renaissance forme un tout cohérent et délivre une signification unique. C'est dans cet esprit qu'André Chastel a longuement insisté sur l'étroite influence du néo-platonisme de Marsile Ficin et de son académie sur la constitution de l'art florentin et plus généralement sur la culture de son époque.¹ En réalité, le dialogue entre les savoirs, aujourd'hui comme à la renaissance, n'a de sens que s'il contribue à mieux asseoir chaque discipline dans l'intelligence propre de sa recherche et de ses objets plutôt que de la dissoudre dans un vague esprit du temps ou un improbable mouvement général de la société. C'est précisément ce travail de différenciation dans le jeu même du partage qui fait tout le prix de la rencontre.

Plutôt que de céder aux facilités des philosophies de l'histoire, il s'agit d'opérer un patient travail de distinction pour nous permettre de mieux comprendre l'apport de chacun des savoirs considérés dans sa spécificité à l'intelligence du monde. Cependant, loin de nous mener sur la voie du positivisme, un tel travail nous aide au contraire à mesurer toute l'importance du questionnement philosophique dans la constitution des savoirs à la renaissance. Mais ici la philosophie, loin de soumettre les savoirs aux instances transcendantes et dominatrices de la métaphysique, lui permet au contraire de résister à une telle domination en manifestant l'intelligence qui préside à la fondation de chaque discipline et à la signification de ses principes, ce que les logiciens padouans appellent aussi son *alietas*.

L'architecture de la renaissance est au cœur de ce débat épistémologique. Conçue comme la synthèse de tous les autres arts, elle apparaît aux yeux d'une certaine tradition historiographique brillamment illustrée par les travaux du Warburg Institute² comme le symbole de l'unité du monde et de sa signification. Elle exprimerait mieux que tout autre savoir l'ordre cosmique, construisant un microcosme capable de refléter et de symboliser le

¹André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954 & *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1959. Chastel reconnaîtra plus tard, dans la préface qu'il donne à l'édition de 1982 d'*Art et Humanisme à Florence*, avoir songé, au moment de concevoir sa thèse, à formuler moins le génie propre des arts ou l'intelligence d'une pensée que l'esprit d'une époque, son "*Zeitgeist*".

² v. en particulier sur ce point les travaux de Rudolph Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, Part IV, §§5-6, Londres, 1949, pp. 110-123. Sur les limites de ce type d'interprétation, v. Antonio Foscari et Manfredo Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di san Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Einaudi, Turin, 1983.

macrocosme de la *totius mundi machina*, et contribuerait ainsi à instituer de façon privilégiée l'homme au point d'articulation métaphysique fondamental du monde et du principe. Le destin du monde et des hommes ne pourrait se dérouler que sous son couvert. Il faudrait alors distinguer radicalement l'architecture d'un Vinci, d'un Michel-Ange ou d'un Palladio, commencements inspirés et divins d'un art génial et total, des traditions postérieures de l'architecture classique et néo-classique qui aurait perdu cette dimension métaphysique initiale pour se cantonner à n'être qu'un art décoratif, subtil et poli mais aussi abstrait et vain. Il y aurait donc, dans le même paradigme formel, un moment proprement spirituel et philosophique de l'art, un art vivant et inspiré caractérisant la renaissance, qu'il faudrait opposer à l'art dénué de destin et de lien avec le monde et avec la condition humaine, à l'art mort et sans idée, voué à la répétition et à l'académisme, propre à l'architecture classique et néo-classique.

L'interprétation du *Warburg Institute* continue à marquer fortement l'histoire de l'art occidental et son herméneutique proliférante. Mais ce genre d'interprétation idéaliste et totalisante manque la dimension proprement philosophique de l'architecture, qui n'est pas de l'ordre de l'esprit et du destin, ce qui finalement soumettrait l'architecture à une autre détermination qu'elle-même, mais de l'entendement et de la science par laquelle l'architecture s'instaure dans sa propre intelligence ainsi que dans l'autonomie de sa pensée et de sa pratique. Autant la référence philosophique, telle que la mobilise l'interprétation traditionnelle, aliène l'architecture au profit d'une dimension qui la transcende et finit par la supprimer, autant ici la philosophie sert au contraire à constituer l'art dans la propriété la plus incontestable de son génie.

Architectura est scientia ...

*Architectura est scientia*³ ... Telle est la définition inaugurale que donne Vitruve de l'architecture dans son fameux traité du *De architectura*. Cette définition peut apparaître provocante à nos historiens habitués à une approche plus littéraire, herméneutique ou esthète des questions de l'art. Elle nous entraîne en tout cas loin des problématiques tantôt idéalistes tantôt positivistes auxquelles l'histoire de l'art contemporaine reste attachée. Nous devons au grand historien des sciences russes Vassili Zoubov d'avoir souligné l'importance de la dimension scientifique dans la constitution de la discipline architecturale, lui qui a mené de front ses recherches à la fois sur l'histoire des sciences *stricto sensu* et sur la théorie architecturale⁴. Le rapprochement entre

³ Vitruve, *De architectura*, I,1, 1.

⁴ On connaît peu en occident le philologue et historien des sciences russe Vassili P. Zoubov (Moscou 1900-1963) qui occupe pourtant une place singulière et particulièrement féconde dans les études médiévales et renaissantes. En dehors de l'idéologie dominante, il a montré avec une particulière acuité l'importance de la culture scientifique dans la constitution des savoirs médiévaux et renaissants, et son extension jusque dans des domaines que l'on considérait jusqu'alors comme étrangers à la question des sciences, de leur méthode et de leur précision, à l'exemple de l'architecture. Pour un aperçu biographique de Vassili Zoubov ainsi que pour la bibliographie exhaustive de son oeuvre considérable, v. Vassili P. Zoubov, *Trudii po istoriè e teoriè arhitekturiï*, Moscou, 2000, pp. 477-504.

art et science ne signifie pas seulement l'alignement de l'art sur l'esprit rigoureux et précis de la méthode scientifique telle qu'elle se met en place à la renaissance dans les universités de Padoue ou de Pise. La relation de l'art et de la science est bijective. Si la science est présente dans l'art de la renaissance et contribue à le définir, l'art à son tour influence la notion même de science qui lui est attribuée et enrichit sa signification. Il n'est pas indifférent pour comprendre la notion de science à la renaissance que l'art puisse lui appartenir et même, comme nous le verrons, en signifier d'une certaine façon l'excellence.

Que faut-il donc entendre sous le terme de science, tel que l'emploie la définition vitruvienne. En réalité, la scientificité de l'architecture est susceptible de trois interprétations de moins en moins insatisfaisantes.

1) L'architecture est-elle une science pour Vitruve simplement parce que son traité institue une pratique et une expérience de l'édification selon des règles et des préceptes clairs et certains ? Pour cela, le terme d'*ars* suffit largement, de sorte que l'épistémologie antique n'a jamais utilisé les termes d'*épistémé* ou de *scientia* pour définir ce genre de savoir.

2) Ou bien faut-il penser plus rigoureusement que l'architecture vitruvienne constitue un véritable savoir qui, au moyen des mathématiques, peut prétendre à une démonstration apodictique et nécessaire des objets qu'il traite ? Pourtant, même si chez Vitruve l'opérateur mathématique contribue grandement à assurer la précision des lignes et de la forme architecturale, l'architecture n'est pas un savoir axiomatique ; la forme architecturale ne dépend pas, au contraire des productions de l'ingénieur, d'une équation ou d'un algorithme.

3) L'architecture vitruvienne est d'une certaine façon plus ambitieuse encore. Si elle n'est pas axiomatique, c'est parce qu'elle se veut un savoir architectonique, ce qui pour les Anciens constitue le plus haut degré de la science. Mais qu'est-ce qu'un savoir architectonique ? Reprenons la définition de Vitruve dans son intégralité : "*L'architecture est une science armée de diverses disciplines et de savoir-faire, variés par la raison de laquelle sont jugés bons tous ce que les autres arts réalisent*"⁵. L'architecture est la science du chantier, c'est un savoir qui sait réunir et mettre en oeuvre les disciplines les plus variées au service d'un projet unique. Avant d'assembler sur le chantier-tas des pierres, du bois et de la chaux, l'architecte, de façon encyclopédique, rassemble et organise, dans le chantier-atelier de la conception du projet, des compétences à la fois techniques et théoriques, disegno, construction, *machinatio*, décoration, mais surtout mathématiques, physique ou astronomie.⁶ Avant que d'être architecture au sens trivial du terme, tout édifice est d'abord l'architectonique de ces savoir et de ces savoir-faire.

Ainsi défini, la science architectonique n'est pas axiomatique, mais critique. C'est le sens de la dernière partie de la définition *par le jugement de*

⁵ Vitruve, *ibid.*, *Architectura est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata cuius iudicio probantur omnia quae ab caeteris artibus perficiuntur.*

⁶ Vitruve recommande ainsi à l'architecte "*d'être lettré, expert en dessin, savant en géométrie, qu'il connaisse bien l'histoire, qu'il entende les philosophes, qu'il sache la musique, qu'il ne soit pas ignorant de la médecine, qu'il connaisse la jurisprudence, qu'il maîtrise l'astronomie et le système céleste*"(I, 1, 3). Puis Vitruve détaille longuement l'utilité de chacune de ces disciplines pour l'architecte (I, 1, 4-10) avant de traiter non moins longuement de l'ordre encyclopédique dont elles relèvent (I, 1, 11-18).

laquelle... Elle n'est pas un savoir fermé sur de grands principes à partir desquels elle déduirait toutes ses opérations, mais se révèle bien plutôt comme une intelligence inventive et topique qui puise des principes, à chaque fois nouveaux et différents dans l'encyclopédie des savoirs mobilisés au service du projet, et ce en vue d'expliquer et de modifier la pratique artisanale des ouvriers et des artisans présents sur le chantier, _ non-plus sur le chantier-atelier de la conception, mais sur le chantier-tas de l'exécution.

Le *quo* et le *sub quo*

Nous sommes resté pour l'instant au ras du texte vitruvien, en nous limitant à la signification pragmatique de la définition, c'est-à-dire à son opérativité sur le chantier. Pour mieux comprendre ce qui distingue un savoir architectonique d'un savoir axiomatique, nous allons passer à un niveau d'abstraction supérieur en nous référant à la distinction qu'opère l'épistémologie scolastique entre deux types d'approche scientifique : une approche selon une raison *quo* et une approche selon une raison *sub quo*. Dans l'un et l'autre cas, ce ne sont pas les mêmes rationalités qui sont en jeu.

La science *quo* caractérise les sciences telles que nous les entendons aujourd'hui, et telles qu'elles se distinguent entre elles. Ce qui fait une science, c'est son objet. Son objet n'est pas son sujet. La géographie, l'astro-physique, la géologie peuvent bien avoir le même sujet d'étude, à savoir la terre, mais leur objet, c'est-à-dire l'aspect formel qu'ils en considèrent, leur angle d'attaque, leur perspective, et par conséquent leur méthode en diffèrent du tout au tout. La géographie considère la configuration de la terre, l'astronomie son mouvement et sa place dans l'ensemble du système céleste, la géologie, sa formation et sa composition. L'objet de la science, c'est sa raison formelle, ce qu'on appelle précisément le *quo*. La raison *quo* découpe le réel. L'être est fragmenté en autant de perspectives qui l'objectivent pour mieux le questionner. A chaque science nouvelle, l'être se divise au risque de perdre sa cohérence.

Il appartient aux sciences architectoniques de rassembler ce que les sciences objectives séparent. Il ne s'agit plus de découper le réel en des objets de plus en plus réduits et précis pour en épuiser le sens, mais au contraire de réinscrire le réel abstrait et divisé dans un projet d'unité pour lui redonner sens, en ordonnant à ce projet les divers savoirs objectifs clos sur eux-mêmes. Un tel projet d'unité ne saurait se contenter de la simple sommation encyclopédique de toutes les raisons formelles du savoir ; ce genre de sommation, aussi exhaustive soit-elle, ne saurait au demeurant jamais épuiser le réel. Unifier le réel à partir de l'approche abstraite et divisive des savoirs objectives ne relève pas d'une addition, mais de la modification radicale de la raison à l'oeuvre et de son mode d'opération ; cette autre raison qui unifie ce qui a été distingué c'est que l'épistémologie scolastique appelle justement le *sub quo*.

Si la raison *quo* ressemble à une lame de couteau qui incise et découpe le réel selon les axes de son attaque, la raison *sub quo* se rapproche bien plutôt d'une nappe de lumière, qui donne une teinte et une couleur particulières aux objets et au sujet des sciences *quo*. La scolastique identifie justement cette raison à une *lumen sub quo*. Le *quo* découpe le réel, le *sub quo* illumine et structure l'intelligence en jeu dans chacune des perspectives de ce découpage.

L'intelligence à l'oeuvre en chaque science, le travail de la raison, changent de sens et d'enjeu selon la nature de cette lumière architectonique et unifiante. La science elle-même, son objet, ses principes ne se modifient pas, mais son usage, sa finalité et tout ce qui est en jeu en elle se transforment radicalement selon la nature du *sub quo*. Les savoirs architectoniques ont précisément pour fonction de définir ces usages et ces fins, et d'exercer les sciences en fonction de ceux-ci.

Les trois architectoniques : de la métaphysique à la technique

L'architecture vitruvienne n'est évidemment ni la seule ni la première science architectonique dans l'histoire de la pensée ; elle ne fait en réalité que clore un horizon épistémologique déjà riche et développé sans lequel elle n'eût été rendue possible et pensable.

La première architectonique, l'architectonique fondamentale de la pensée à partir de laquelle toutes les autres architectoniques prennent leur point de départ, est la Métaphysique, telle qu'Aristote l'a définie à la fois comme science des sciences et comme science de l'être. Par science des sciences, il faut entendre non pas un savoir qui fixerait et attribuerait de façon autoritaire et transcendante ses principes à chacune des sciences régionales, mais bien plutôt une science régulatrice, c'est-à-dire une science qui au moyen de son organon est en mesure de justifier l'objet spécifique de chaque science et les limites qu'elle ne saurait transgresser, avant que ce qu'elle règle, à savoir les sciences régionales, ne lui serve en retour de moyen privilégié pour atteindre l'être, considéré comme principe de l'existence des choses, et pour en approfondir la signification.

En empruntant la même voie, la voie de l'architectonique des savoirs, Platon essaie de son côté dans *la République* de dépasser la question de l'Être et du principe de l'existence pour accéder à l'*épikaina tês ousias*, à l'au-delà de l'être, c'est-à-dire au Bien. A la métaphysique d'Aristote succède logiquement sinon chronologiquement la Politique de Platon, c'est-à-dire la recherche, par la voie du savoir, du Bien considéré comme principe non pas d'existence mais de cohérence du monde, étant entendu que le Bien et l'Un sont ici le même.

L'architecture vitruvienne est elle aussi aiguillonnée par la question de l'être en tant qu'elle prétend produire au jour un ouvrage qui auparavant n'existait pas ; plus encore, elle est concernée au plus haut point par la question de l'Un, en tant que l'existence de son ouvrage ne dépend que de la cohérence harmonieuse de ses parties. L'architecture est tributaire assurément des deux architectoniques précédentes. Pourtant ce qui assure la singularité de sa tâche, ce qui en fait une science unifiante et synthétique, ce n'est ni l'Être ni l'Un, mais une notion qui ne cesse de travailler la métaphysique sans que celle-ci n'ait jusqu'alors réussi à pleinement la thématiser : l'efficience. L'Être et l'Un, tels qu'ils sont compris et traités par le savoir architectural, n'acquièrent leur plénitude que sous la lumière de l'efficience qui les accomplit et les rend possibles, c'est-à-dire dans le cadre de la question du mouvement engendré de l'extérieur dans une entité. Les savoirs ne sont ici pris en compte et considérés qu'en ce qu'ils contribuent à constituer cette espèce bien particulière de mouvement. Sous la figure de l'architecture vitruvienne, la question de la technique vient de naître.

Architecture, disegno et technique

L'*Architectura* des Anciens ne se confond pas exactement avec ce que nous entendons habituellement sous le terme d'architecture, c'est-à-dire la conception et la construction d'édifices, ce que les Anciens appellent l'*aedificatio* ou Léon-Baptiste Alberti la *res aedificatoria*. L'*Architectura* a une acception beaucoup plus large. L'*aedificatio* n'est qu'une partie de ce que traite l'architecte vitruvien, plus précisément une *pars subjectiva* : non pas une partie essentielle et formelle, mais seulement une matière parmi d'autres à laquelle l'architecte vitruvien applique ses principes et sa méthode. A côté des édifices, Vitruve réserve aussi à l'architecte au livre V & VIII de son traité les grands travaux hydrauliques, au livre X le génie militaire, au livre IX la gnomonique, c'est-à-dire l'art de concevoir des cadrans solaires, ou encore, toujours au livre X, la *machinatio* ou l'art de concevoir les machines de chantier ou les machines de guerre.

En réalité, l'architecture apparaît tout au long de l'âge humaniste et classique non seulement comme la reine des beaux-arts, mais de façon plus décisive comme la science générale de la production, un paradigme universel du Faire⁷, qui s'applique à concevoir et à fabriquer des ouvrages solides, utiles et beau selon la triade vitruvienne, ou nécessaires, commodes et agréables selon la triade albertienne.

Mais que possèdent en commun la villa Barbaro à Maser, les chèvres et autres machines de chantier qui ont servi à l'édifier et les cadrans qui en ornent les deux frontons latéraux ? En quoi peut-on dire qu'ils se rapportent à un même savoir ? Il existe en réalité deux traits communs qui rassemblent ces ouvrages apparemment disparates.

— L'édifice au même titre que les machines de chantier ou le cadran solaire sont des instruments, des *organa*. Ils répondent à des fonctions bien précises, et mieux encore contribuent à économiser, chacun à leur façon, de la force et du temps. L'architecture vitruvienne constitue ainsi le premier dispositif cohérent du machinisme occidental. Pourtant, ce qu'il en est de ces machines, de la nature de la force qu'elles dispensent et du temps qu'elles structurent ne correspond guère au machinisme de notre modernité technique, essentiellement consacrée à l'intensification de l'énergie vitale.

— L'opérativité et l'efficacité de ces machines dépendent entièrement du tracé de leurs lignes et de leur cohérence. Les "architectures" sont des machines vides et abstraites, dépourvues de moteurs et de rouages dont la force relève seulement de la justesse de leur configuration et de son harmonie. Ce qui relève du *disegno*. Le *disegno* est le mode de fabrication qu'emploie de façon privilégiée le paradigme architectural de la technique. On construit des machines à la mine et au papier. L'inscription linéaire suffit ici à créer de

⁷ "L'invention dans l'architecture n'est pas bornée aux seuls bâtiments, elle embrasse toutes les combinaisons de lignes applicables aux différents objets d'utilité ; c'est elle aussi qui sait trouver les divers ornements dont les formes quelconques s'enrichissent ; d'où il suit que cet art féconde les branches de l'industrie dont le dessin est le fondement" (C. F. Viel, *Principes de l'ordonnance et de la construction*, I, Paris, 1797, p. 241). v. aussi sur ce point, Francesco Milizia, *Principii di architettura civile*, VI, Bologne 1827, p. 20.

l'efficace, voire de la force. Le cadran solaire en offre un exemple remarquable, lui qui se résume à quelques tracés simplissimes, résultats de la projection géométrique complexe de son analemme. Les machines de chantier ou les machines de guerre dépendent elles aussi de la justesse de leur tracé et de son équilibre ; l'efficacité de la catapulte provient de l'exact parallélisme des bras au moment de la tension, que l'on vérifie à l'oreille en pinçant les cordes jusqu'à ce qu'elles rendent le même son d'un côté et de l'autre⁸. A leur tour, les *lineamenta* des édifices participent pleinement de la précision et de la rigueur du dessin que réclament la gnomonique ou la *machinatio*.

Le caractère désignatif de ces machines nous aide alors à mieux comprendre leur mode opératoire, la façon dont elles dispensent leur force, et même la nature de ce qu'elle dispense. Pour assurer la solidité et l'opérativité de la machine architecturale, il faut la clôre, c'est-à-dire refermer les lignes sur elles-mêmes en respectant leur équilibre et leur harmonie : c'est le sommet de l'art. Le rassemblement linéaire de l'ouvrage sur lui-même, Quatremère de Quincy l'appelle "harmonie linéaire" et Vitruve "Euryhmie". La machine architecturale est ainsi une boîte à rythmes. Pour économiser le temps et la force des hommes, elle se contente de dispenser du rythme. C'est en quoi il lui suffit d'être vide. Ce qu'il en est de la nature de ce rythme et en quoi il contribue à constituer la force propre de l'homme dépasse toutefois notre propos d'aujourd'hui.

Au contraire de la peinture, le *disegno* ici ne peut prétendre atteindre à la précision et à la justesse de son tracé en se fiant au seul *judicio dell'occhio*, à l'habileté de la main, à l'exercice de sa pratique ou même à l'invention de l'imagination. Le *disegno* n'est pas tant dessin que raison. C'est pourquoi il dépend d'un savoir plus haut qui en gouverne l'exercice : l'architecture. L'architecture est le savoir régulateur du *disegno*, c'est-à-dire de l'art du trait qui dessine et donne figure aux ouvrages solides, utiles et beau ; elle est l'intelligence qui assure au *disegno* la force de son inscription, qui en rassemble les lignes et qui leur donne leur eurythmie ou harmonie linéaire jusqu'à en faire de véritables machines semblables à des boîtes à rythme capables de dispenser aux hommes un supplément de pouvoir⁹. Ce que nous questionnons sous la notion d'efficience, c'est précisément cette force singulière d'inscription et de traçage que l'architecture donne aux lignes du *disegno*, leur profondeur, leur capacité à structurer le monde et à y établir l'homme.

L'analogie architecture/métaphysique

Il existe une véritable analogie entre architecture et métaphysique. L'architecture est au technique ce que la métaphysique est au théorique. L'architecture est la métaphysique de la technique de même que la métaphysique est une architecture du théorique. Toute analogie est fondée à la fois sur une convergence et sur une divergence. Architecture et métaphysique pensent toutes deux _ et c'est le point où elles convergent _ la question de la force et de la relation qu'elle entretient avec la constitution de la réalité. Mais les notions de force et de réalité changent radicalement de nature selon qu'on

⁸ Vitruve, op. cit., I, 1, 8.

⁹ Ce qu'il en est de la nature de ce rythme, et en quoi il contribue à la constitution de la force propre de l'homme dépasse notre propos d'aujourd'hui.

les conçoit sur le mode de la métaphysique ou sur celui de la technique. C'est à la détermination de cette différence radicale au sein du même questionnement que nous allons consacrer le reste de notre réflexion.

Force et efficacité

Si Aristote a longuement réfléchi sur les causes finales, formelles et mêmes matérielles, il a exclu de sa réflexion la cause efficiente. La question de l'efficacité n'est pas problématisée en tant que telle chez Aristote. Ce qu'Heidegger a compris et affirmé avec justesse dans son essai sur la question de la technique¹⁰. Il existe bien chez Aristote un principe fondamental désigné sous le terme de premier moteur, mais ce moteur agit de façon attractive bien plus que propulsive. Il a raison de fin et non de cause initiale. C'est par sa capacité à attirer à lui les substances que le principe engendre de la force dans le monde, ou plus exactement en assure la continuité et le maintien. Ce qui en réalité intéresse Aristote ce n'est pas l'efficacité, mais le mouvement immanent et interne des substances, la *kinesis*, mouvement qui exclut par définition l'intervention d'une cause efficiente imprimant de l'extérieur sa force sur les corps. Certes, Aristote a bien pu évoquer à côté du mouvement qui s'opère par nature, *phusei*, l'existence d'un mouvement violent, *bia*, mais pour en faire un cas limite dénué de toute dimension métaphysique. L'immanence du mouvement n'est pas remise en cause, même quand Aristote passe du domaine de la *physis* à celui de la *poiésis*, de l'art et de la fabrication. L'artisan ne cherche pas tant à imprimer sa force à des corps inertes qu'à mettre ses gestes en rythme avec le mouvement interne de la substance qu'il traite afin d'en accompagner le processus et de faciliter l'expression de la forme qui s'y trouve en puissance. L'artisan par excellence pour Aristote est le médecin plutôt que le sculpteur¹¹, celui qui observe et suit la nature au lieu de la contraindre.

Comme le note encore Heidegger au premier tome de son *Nietzsche*, il revient à la pensée de la renaissance d'avoir fait de l'art et de sa théorie une nouvelle théorie de la connaissance, totalement étrangère à la philosophie antique, qui place l'efficacité et les conditions de sa constitution au cœur de la métaphysique et par voie de conséquence manifeste clairement le devenir-technique de cette dernière¹². Heidegger cite à cette occasion Dürer, au

¹⁰ "Tout ce que les époques ultérieures cherchent chez les Grecs sous la représentation et l'appellation de "causalité" n'a, dans le domaine de la pensée grecque et pour elle, rien de commun avec l'opérer et l'effectuer <...> La doctrine d'Aristote ne connaît pas la cause que désigne le nom latin de *causa efficiens*, pas plus qu'elle n'emploie le terme grec correspondant." (Martin Heidegger, "La question de la technique", in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 13-14.

¹¹ Aristote, *Métaphysique*, Z7, 1032 b 5-20.

¹² "Une proposition d'Erasmus nous est parvenue qui doit caractériser l'art d'Albrecht Dürer. La proposition exprime une pensée qui de toute évidence a dû surgir dans l'esprit de l'humaniste au cours d'un entretien avec le peintre. La voici : *Ex situ, rei unius, non unam speciem sese oculis offerentem exprimit* ; lui, le peintre Dürer, en représentant un objet isolé à partir de sa situation fortuite, ne se borne pas à en faire apparaître un aspect isolé, offert au regard ; mais_ (ainsi faut-il suppléer)_ à montrer chaque fois l'objet isolé en tant que cet objet nique dans son unicité, il rend visible l'Être même dans

demeurant importante figure du vitruvianisme renaissant, mais nous pourrions aussi évoquer nombre d'autres théoriciens du cinquecento qui tous, à l'instar de Benedetto Varchi ou de Daniele Barbaro, font de l'art l'expérience la plus haute de l'efficace humaine¹³.

Cependant l'efficience, c'est-à-dire l'extériorité du mouvement créateur, que l'architecture met en place en tant qu'architectonique des sciences, des arts et des métiers diffère radicalement de ce que Heidegger entend sous ce terme. Heidegger, et avant lui toute la philosophie moderne, continue à comprendre la cause efficiente dans le cadre traditionnel de l'hylémorphisme, c'est-à-dire en relation avec une ontologie de la forme et de la matière. L'efficience ici n'est rien d'autre que l'imposition à un substrat matériel et physique d'une forme extérieure, forme mentale, conçue par la raison humaine. L'efficience imprime les concepts rationnels de l'homme dans la nature, elle informe la nature par l'esprit de l'homme, ce que Locke définira de son côté comme l'essence du travail. L'efficience, c'est le passage du mental au physique, l'inscription de l'entendement humain dans le monde. Une telle imposition postule la réduction de la nature à un état passif et inerte. On comprend alors pourquoi Heidegger identifie ici l'efficience à la violence et à l'accaparement de la nature par la technique. L'*informatio* et son efficience s'opposent alors à la *deformatio* ou à l'*eductio* immanente, que nous avons précédemment décrite chez Aristote comme l'art d'accoucher sans idées préconçues, en se contentant seulement d'accompagner le mouvement de la *physis*, des formes contenues en puissance dans la nature.

De son côté, la science architecturale vitruvienne constitue son efficience en dehors de l'hylémorphisme. Elle développe une force cinétique qui ne passe pas par la rencontre obligée de la forme et de la matière, qu'il s'agisse d'unir par la contrainte une forme mentale à une matière naturelle, ou de façon plus subtile de libérer la force en même temps que l'on dégage la forme que la matière contient en puissance. De fait, dans l'hylémorphisme, qu'il soit de l'ordre de l'*informatio* ou au contraire de la *deformatio*, l'efficience n'est en réalité que le tiers-terme qui rend possible et cohérente la synthèse de la forme et de la matière. Elle ne prend sens qu'en fonction de la substance.

L'architecture de son côté retarde le plus longtemps possible le moment de cette synthèse pour la réserver au chantier-tas, à l'exécution finale de

un lièvre, l'être-lièvre, l'être-animal de cet animal. Erasme se prononce ici manifestement contre Platon. Il est plus que probable que l'humaniste ait connu le dialogue sur la *République*, notamment le passage sur l'art. Mais qu'Erasme et Dürer puissent parler de la sorte présuppose qu'à ce moment la notion de l'Être est en pleine révolution. (Heidegger, *Nietzsche*, I, Paris, 1971, p. 170/1.)

¹³ Barbaro fait de l'art l'exercice propre de l'efficience humaine, la distinguant par ailleurs des processus d'engendrement des choses par la nature ou de création du monde par Dieu : "*Ogni agente nel grado, che egli tiene deve esser perfetto, accioche l'opera compita et perfetta sia. Tre sono gli agenti, Divino, Naturale, Artificiale, cioe Iddio, la natura, l'huomo. Noi parleremo dell'huomo.*" (*I dieci libri dell'architettura, tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, Francesco de' Franceschi Senese & Giovanni Criegher, Venise, 1567, p. 11, reprint a cura da Manfredo Tafuri & Manuela Morresi, Milan, Il Polifilo, 1987). v. aussi in Pierre Caye, *Le savoir de Palladio, architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, Klincksieck, 1995, p.84, et note 27, p. 136.

l'ouvrage. L'efficacité pour elle n'est pas tant au service de la composition de la substance que, beaucoup plus en amont, de la constitution de la seule forme mentale.

L'homme ne crée jamais *ex nihilo*. Un tel mode de production est réservé à Dieu. La forme architecturale, soumise à de très nombreuses contraintes constructives, fonctionnelles et culturelles, ne saurait être le produit d'une imagination libre et débridée. L'invention architecturale est précédée par de nombreuses conditions qu'elle doit gérer, une lourde factualité qu'elle ne peut ignorer, ce que Vitruve appelle la *fabrica*¹⁴. La *fabrica* se définit comme un ensemble de données et de contraintes avec lesquelles tout architecte a nécessairement affaire : ce sont les traditions artisanales en vigueur sur le chantier et l'organisation constructive qu'elles impliquent, ce que Quatremère de Quincy appelle la pratique ouvrière ; ce sont aussi les ouvrages édifiés à travers le temps qui donnent des modèles et des références canoniques qu'il faut méditer sinon respecter, ce que Quatremère de Quincy appelle la théorie historique ; ce sont même, à mon sens, en tant qu'elles finissent par se constituer aussi en tradition, les règles qui gouvernent la composition de la disposition, le profil des modénatures ou les proportions des ordonnances, ce que Quatremère de Quincy appelle la théorie didactique¹⁵. Toutes choses qui précèdent l'invention architecturale et que l'invention architecturale doit affronter et surmonter.

Modifier ce qui nous précède n'est pas affaire de volonté mais de raison. La volonté est requise lorsqu'on agit de façon inconditionnée, à partir de rien. La volonté est la condition de ce qui en est dépourvu. En revanche, confrontée à ce qui la précède, la volonté devient vaine et impuissante, incapable de comprendre ce qui pèse sur elle et l'entrave. Seul le travail de la raison est en mesure de se jouer de la précédence et d'en désarmer l'inertie.

Architectura nascitur ex fabrica et ratiocinatione, écrit plus exactement Vitruve. L'architecture ne se limite pas aux traditions constructives, mais requiert de surcroît une réflexion plus générale fondée sur les savoirs théoriques_ mathématiques, astronomie, physique, mais aussi droit ou histoire_ que l'architecte doit nécessairement posséder. Examinons plus attentivement la définition vitruvienne : *Architectura nascitur ex ...* "L'architecture naît de la fabrique et du raisonnement". L'architecture est une science en mouvement qui se construit dans la confrontation incessante des traditions constructives et du raisonnement scientifique. La raison est critique. Les traditions constructives sont modifiées au nom des savoirs fondamentaux. Les principes scientifiques forment le moyen-terme par lequel l'architecte conduit à partir des traditions constructives une inférence qui modifie et déplace ce que l'habitude, l'imitation et la répétition auraient nécessairement conçu.

Il existe ainsi une différence subtile, quasiment imperceptible entre la rotonde de Palladio à Vicence et sa copie néo-palladienne de Mereworth Castle en Angleterre. A Mereworth Castle, les quatre façades sont exactement égales et symétriques, comme si les lois abstraites de la proportion s'étaient imposées sans être passées par la critique d'une considération plus profonde. L'original exprime un raffinement qui a échappé à la postérité. En effet, à Vicence, les

¹⁴ Vitruve, op. cit., I, 1, 1.

¹⁵ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique d'architecture*, III, art. *Théorie*, Paris, 1820, pp.484-485.

façades vont deux par deux, un couple étant légèrement plus étroit que l'autre afin que la construction tienne et se repose comme les deux membres d'un arc qui s'arc-boutent mutuellement à la clef. Mieux encore, toutes les lignes de la Rotonde sont, par rapport aux règles canoniques du système de mesures, recalculées et reconfigurées au moyen des lois de la gnomonique comme s'il s'agissait de construire un cadran solaire, de sorte qu'une fois le seuil de la villa franchi le jour et l'heure puissent y être exactement connus.¹⁶

A chaque fois, l'efficiencia de la raison et le mouvement qu'elle initie se limitent donc à un pur déplacement ; l'efficiencia ici ne cherche ni à imprimer une forme ni à imposer un ordre, mais simplement à extraire des objets de la *fabrica* des traits et des lignes que l'invention architecturale composera par la suite. L'efficiencia est ici analytique et non pas synthétique. Elle ne cherche pas à créer une substance et, au moyen de la force qu'elle lui imprime ou qu'elle en tire, d'en assurer la cohérence, mais au contraire de décomposer les objets de la *fabrica* pour en extraire des lignes affranchies des conditions de leur construction.

Toutefois, dans le domaine du poétique et du technique, l'analyse ne saurait se limiter à une simple abstraction formelle ; il ne s'agit pas simplement d'extraire une ligne d'une substance ; en réalité on ne peut extraire cette ligne que si on réussit à la mouvoir et à la déplacer par rapport à la nécessité inerte du déjà-fait pour la réinscrire dans une autre nécessité supérieure : la nécessité de ce qui est à faire. Au conseil de fabrique de l'église San Petronio de Bologne qui lui demandait de refaire la façade, Palladio répondit qu'il fallait "*mouvoir les choses d'un lieu à l'autre*"¹⁷, c'est-à-dire déplacer les éléments pour mieux les recomposer. Inscire la ligne, c'est simplement la déplacer. La profondeur de la trace dépend de sa latéralité. Il ne s'agit pas de graver à grand coup de ciseau ni de creuser un sillon, pour marquer le monde, mais de trouver la juste mesure du déplacement. Peu importe au demeurant son importance. L'efficiencia ne se mesure pas à la distance parcourue. Au contraire, une trop grande distance est bien souvent le résultat d'un excès de facilité et d'une absence de résistance qui signifient que l'on est passé à côté de la juste limite. Les déplacements les plus minimes sont aussi les plus puissants, ceux qui en tout cas ont exigé le plus grand combat. Au demeurant, le moindre écart implique un changement d'échelle du projet qui rend toute comparaison quantitative entre les déplacements vaine et trompeuse pour mesurer l'efficiencia en jeu.

Déplacer les lignes de la fabrique et de sa tradition constitue le premier geste de l'architecte, celui qui marque avec le plus de force la nature architectonique et critique de son savoir ; il est assurément son geste le plus difficile, celui qui requiert le plus grand art et dont dépend par après toute la justesse de la composition et de l'invention architecturales. Ce n'est en effet qu'une fois les lignes déplacées que l'architecte peut composer et harmoniser son projet. Il utilise à cette fin les six schèmes de la cause formelle _ordonnance et système de mesures, disposition et eurythmie, convenance et distribution_ tels que Vitruve les définit au second chapitre du premier livre du *De architectura* pour penser l'organisation et l'harmonisation des *lineamenta*.

¹⁶ Roland Streitz, *La Rotonde et sa géométrie*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1973

¹⁷ v. G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, III, Florence, 1840, p. 322.

De la substance à la réalité

La synthèse formelle des lignes déplacées telle que les six schèmes vitruviens la réalise pose un second problème qui de nouveau met aux prises métaphysique et architecture en ce qui concerne l'explication fondamentale sur la force et son rapport à la réalité : le problème de la substance.

Des six schèmes de la forme architecturale dépendent la solidité, l'utilité et la beauté de l'oeuvre. Solidité, utilité et beauté font de l'oeuvre une machine au sens humaniste et classique du terme. Elles sont les conditions de sa force et de ses effets sur l'homme et sur le monde.

Daniele Barbaro, dans son fameux commentaire au *De architectura* de Vitruve, distingue chacun de ces six schèmes en utilisant les *Catégories* d'Aristote¹⁸ : il attribue l'ordonnance et le système de mesure à la catégorie de quantité, la disposition et l'eurythmie à celle de qualité, la convenance et la distribution à celle de relation. Il n'est pas besoin d'être grand clerc en matière d'aristotélisme pour voir que manque ici de façon patente la catégorie de substance qui chez Aristote ouvre la série et conditionne l'existence des autres catégories. On peut certes penser que, dans le cadre de la technique, la substance est à l'horizon de la conception, le fruit heureux et réussi de la trame mentale incessante des autres catégories. Au demeurant, comme le note saint Thomas d'Aquin, le pratique ou le poïétique procède à l'inverse exactement du théorique : par synthèse, et non par analyse. Il s'agirait donc ici de réussir la synthèse de la substance à partir de sa quantité, de sa qualité et de sa relation au monde.

Pourtant l'architecture semble défier le partage des procédures que saint Thomas opère entre le Savoir et le Faire.

1) Nous avons vu dans un premier temps combien la question de l'efficacité renversait la distinction du synthétique et de l'analytique censée définir le partage du poïétique et du théorique ; en effet la structuration hylémorphique que réclame le théorique pour s'exercer réclame une force de synthèse nécessaire pour assurer la cohérence du composé de forme et de matière tandis que l'efficacité architectonique et critique de l'architecture consiste précisément à défaire cette synthèse pour en extraire des traits et des lignes.

2) Plus encore, il n'est pas assuré que l'objet que l'architecte vise à créer soit une substance, ou pour le dire de façon plus concrète, que l'ouvrage exécuté sur le chantier-tas puisse être considéré comme un véritable composé de forme et de matière. L'architecture n'est pas la sculpture : il n'existe pas de substrat matériel à qui il s'agirait d'imprimer une forme dans le cas d'un matériau très plastique, ou au contraire d'en dégager une dans le cas d'un matériau plus dense et numériquement qualifié comme le fait Michel-Ange tirant son David d'un bloc de marbre aux dimensions clairement prédéfinies¹⁹. L'architecture, dans son rapport au matériau, défie les deux grands modèles, informatifs et déformatifs, de l'hylémorphisme et de sa substance. Le matériau architectural ne sert essentiellement qu'à souligner et à rendre visible la forme

¹⁸ *I dieci libri dell'architettura, tradotti et commentati da Daniele Barbaro*, op. cit., p. 27. v. aussi in Pierre Caye, *Le savoir de Palladio*, op. cit. p. 175-176.

¹⁹ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, IX, Paris, Berger-Levrault, 1985, p. 195.

architecturale ou plus exactement l'harmonie discrète, jamais close de ses lignes. Le matériau ici n'est pas un substrat, mais bien plutôt une enveloppe.

S'il existe cependant dans l'architecture une matière et un substrat, au sens métaphysique du terme, ce sont la *fabrica* et ses lignes déplacées qui les fournissent. Le matériau de l'architecte est constitué par le dispositif constructif même qu'il prépare et apprête à la forme par le déplacement des lignes. Mais, comme le montre son travail analytique préalable de déplacement, le destin de ce matériau, dès le départ abstrait, est de se fondre sans reste et de disparaître dans la forme harmonique de l'ouvrage. C'est paradoxalement la condition même de sa solidité, de son utilité et plus certainement encore de sa beauté.

Conclusion

La science architecturale vitruvienne entretient donc un rapport très étroit, mais aussi très conflictuel avec la métaphysique aristotélicienne. Elle utilise ses notions et se constitue dans son horizon conceptuel, mais en même temps elle les déplace et finalement remet en cause les principes les plus fondamentaux de l'hylémorphisme au profit d'une véritable morphogénèse du réel plus capable d'assurer la dimension machinique et technique du monde.

De fait, le chemin qui conduit, au sein de la tradition aristotélicienne, de l'ontologie à la morphologie passe nécessairement par le devenir-technique de la métaphysique. Mais, loin de signifier la domination de l'homme sur la nature, l'arraisonnement de ses ressources par la raison, la mobilisation totale et la computation universelle du monde par la volonté de puissance, le devenir-technique de la métaphysique, tel du moins qu'il est médiatisé par l'art renaissant et classique, apparaît au contraire comme la ruse élégante et subtile à laquelle recourt la raison de l'homme pour se préserver de sa propre volonté de puissance et de son dangereux malentendu ; car la technique ne constitue pas ici une ontologie artificieuse de la production des substances, mais se contente simplement de redessiner les lignes et les traits du monde pour lui donner son ornement et son décor. C'est là tout le génie des ses machines vides comme un rythme.