

Lehrbücher als «Dictionnaire» = Les TFD ou Traités de forme "dictionnaire"

Autor(en): **Philippe, Boudon**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **75 (1988)**

Heft 1/2: **Architektur und Wasser = L'architecture et l'eau = Architecture and Water**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56958>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Philippe Boudon

Lehrbücher als «Dictionnaire»

Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den Philippe Boudon an einem Seminar am Collège de France hielt.

Texte en français voir page 65

Unter den *Architekturlehrbüchern* haben manche die *Form* eines Wörterbuchs: Dieses Thema behandle ich auf der Grundlage des Wörterbuchs von Viollet-le-Duc! Bevor ich aber auf dieses oder andere Wörterbücher zu sprechen komme, verweise ich auf die 1968 erschienene kleine Schrift von François Cali «Hundert Schlüssel zum Verständnis eines Bauwerks»; sie behandelt Fragen, die für uns von struktureller Bedeutung sind.

Der Autor zitiert als Motto Félibien: «Man kann jedes Schloss mit einem Geheimnis versehen, damit es nur von den Eingeweihten geöffnet werden kann.» Mit diesen *hundert Schlüssel* begreifen wir das uns dargebotene Bauwerk, durch die «Lüftung» des *Geheimnisses*. Dieses Begreifen besteht also aus der Benennung der Gebäudeteile. Man wird mir sagen, dass es sich dabei nicht um ein «Lehrbuch» handelt und dass das Werk an die einführenden Seiten eines Architekturführers erinnert. Dem stimme ich zu, aber sind wir denn sicher, dass andere Werke – die für sich eine grössere Bedeutung beanspruchen – einen höheren epistemologischen Stellenwert haben als das Erkennen? Sind wir sicher, dass der Gedanke, der die Architektur angeht, oft mehr ist als Erkennen? Man liest a) ein Schildbogen, b) ein Gurtbogen, c) ein Kreuzgewölbe, und man hat «verstanden». Lehnt man für diese einfachen «Hundert Schlüssel» den Status eines Lehrbuchs ab, dann muss man allerdings wissen aus welchen epistemologischen Gründen.

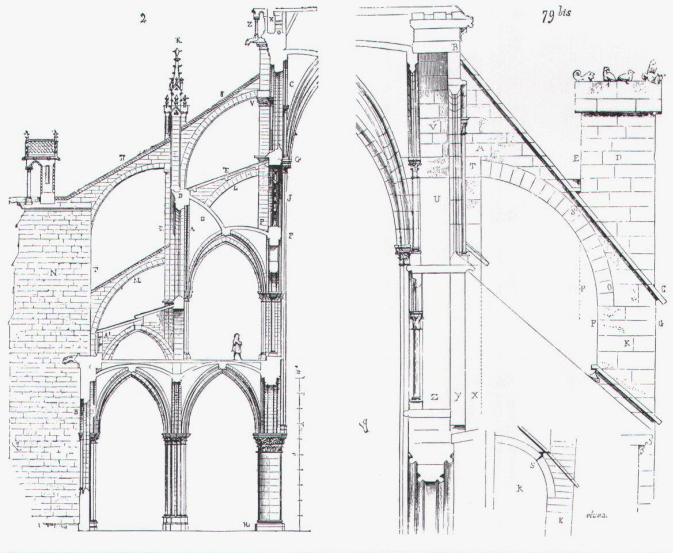
Handelt es sich um die Anzahl der «Einträge» in diesem Handwörterbuch? Ebensovienig grundlegend wie das scheint, ist die Art von Argument, die Bosc verwendet, um den Nutzen seines eigenen Architekturwörterbuchs gegenüber dem seines Zeitgenossen Viollet-le-Duc zu verteidigen: «Sein Werk (umfasst) nur 515 Wörter, während unser Wörterbuch 6000 enthält», womit offensichtlich ist, dass Viollet-le-Duc nicht einfach ein Wörterbuch machen wollte.» Ist aber der epistemologische Status von Bosc's Wörterbuch ein an-

derer als der von Calis? Ich bezweifle es.

Wenden wir uns Wrights kleinem Handwörterbuch zu, das sich am Ende der *Zukunft der Architektur* findet. Es umfasst lediglich neun Begriffe, so dass ich sie Ihnen also nennen kann: *Natur, organisch, die Form folgt der Funktion, Poesie, Tradition, Ornament, Esprit, dritte Dimension, Raum*. Bei Cali und Bosc hatten wir es mit Wörterbüchern zu tun, die keine Lehrbücher waren, bei Wright haben wir mit wenig Wörtern ein Lehrbuch, das kein Wörterbuch ist, sondern einfach nur ein Handwörterbuch. Inwiefern ist es keins? Ich möchte hier auf Saussure zurückgreifen, für den die Sprache ein sozialer Faktor ist, eine Institution, während die Rede ein individueller Faktor ist, so dass also das Individuum nicht vermag, ein Wort zu kreieren. Würde es das tun, wie anders könnte dann dieses kreierte Wort wirklich eins werden, als von dem Augenblick an, da es von anderen Mitgliedern einer sozialen Gruppe verwendet würde und damit Gegenstand eines nicht mehr individuellen, sondern sozialen Gebrauchs? In diesem Sinn erscheint mir das Handwörterbuch Frank Lloyd Wrights eher aus dem Idiolekt zu stammen. Es ist jedoch nicht meine Absicht, hier eine Analyse zu machen, weder von Cali noch von Wright, sondern aufzuzeigen, wie diese Gegenstände sich als Extremfälle innerhalb einer Reihe von Situationen darstellen, in die sich die Lehrbücher in Form von Wörterbüchern einreihen: nämlich einerseits die Lehrbücher, die keine Wörterbücher sind, und andererseits die Wörterbücher, die keine Lehrbücher sind.

Diese gegensätzlichen Kategorien im Sinn ist es interessant, die Position von Félibiens *Architekturprinzipien in der Bildhauerei* und in der Malerei zu untersuchen. Es handelt sich hierbei nämlich um ein von einem Wörterbuch *gefolgtes* Lehrbuch: «Mir schien, es war nicht genug, ein einfaches Wörterbuch zu erstellen, sondern zuerst mussten Prinzipien einer jeden Kunst im speziellen behandelt werden.»

Wenn wir es hier auch mit einer physischen Trennung von Lehrbuch und Wörterbuch zu tun haben, so gibt es andererseits in der Tat nicht nur eine Nebeneinanderstellung der beiden Formen, sondern im Grund ein gegenseitiges Durchdringen. Tatsächlich schreibt Félibien: «Da das erste Lehrbuch über die Prinzipien der Künste auch die Erklärung meh-



rerer Fachgebiete und mehrerer Bezeichnungen umfasst, glaubte ich oft, mir eine Wiederholung derselben im Wörterbuch sparen zu können und nur die (entsprechenden) Seiten kennzeichnen zu müssen... so wird der Leser im ersten Teil finden, was im Wörterbuch nicht umfassend erklärt sein wird, und im Wörterbuch auf Erklärungen von Wörtern stossen, die im ersten Teil verwendet oder weggelassen wurden. Denn da dieses Wörterbuch für Unterrichtszwecke erstellt wurde, glaubte man, niemand wäre böse, wenn er daraus das lernen würde, was sich im ersten Teil nicht findet.» An dieser Stelle muss man also neben den Fragen von *Lehrbuch* und *Wörterbuch* die der *Form* untersuchen.

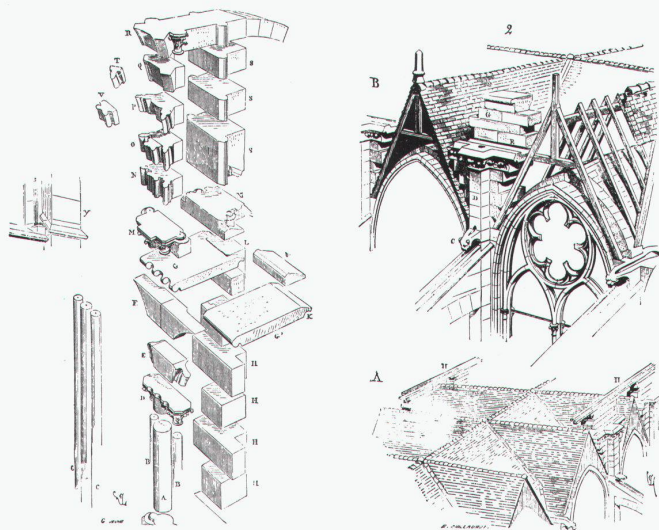
Wird man sagen, dass Félibiens Werk von der Form her nur im zweiten Teil ein Wörterbuch ist? Wird man eher sagen, dass das Ganze vom Inhalt, wenn nicht von der Form her, ein Wörterbuch ist? Und was ist vom Inhalt wie von der Form her? Es ist sicher nicht die alte Gegenüberstellung Form/Inhalt, die uns hier weiterhelfen wird. Auf welche Form soll man sich stützen, wenn man von Lehrbüchern in Form von Wörterbüchern spricht? Und man kann nicht darüber reden, ohne sich zu fragen, was man unter «Form» verstehen muss. Und von den drei Begriffen unserer Untersuchung *Lehrbuch, Wörterbuch, Form* ist das vielleicht derjenige, der die bedeutendste Frage stellt.

Es soll hier nicht die philosophische Geschichte des Formkon-

zepts von Aristoteles bis zur Linguistik angeschnitten werden oder die Gestalt, die sich als «Theorie der Form» versteht, was nicht heissen soll, dass ich nicht von einer Geschichte des Konzepts und von den Fragen, die diese Geschichte aufwirft, erbe. Aber punktuell habe ich mir angeschaut, was G. Kubler in seinem Werk *Die Formen der Zeit* sagte. Ich zitiere: «Die Formen der Kommunikation sind leicht von jeder Bedeutungsübermittlung zu trennen. In der Linguistik sind die Formen die gesprochenen Töne (Phoneme) und die grammatikalischen Einheiten (Morpheme). In der Musik sind es die Noten und die Intervalle; in der Architektur und in der Bildhauerei sind es die vollen und die leeren Räume, in der Malerei die Töne und die Werte. Die strukturellen Formen können unabhängig von der Bedeutung erfasst werden. Wir wissen besonders durch die Linguistik, dass die Strukturelemente mit der Zeit mehr oder weniger regelmässigen Wechseln unterliegen, die sinnunabhängig sind.»

Diese Unabhängigkeit des Sinns ist zweifellos ein wichtiges Element in der Frage nach der Form in der Linguistik, aber sie genügt nicht. Und ich möchte zu diesem Text zwei Anmerkungen machen.

Zunächst möchte ich die Verwirrung ansprechen, die besteht, wenn Phoneme von Tönen zu unterscheiden sind, die, soweit ich darüber Bescheid weiss, in einem Widerspruch zum Grundgedanken der strukturellen Phonologie stehen:



Phoneme sind keine Töne. Des weiteren denkt Kubler, dass auf dem Gebiet der Architektur die vollen und die leeren Räume die Formen darstellen, was mir gleichermassen sehr begrenzt und ungewiss erscheint. Für eine formellere Beschreibung der Form muss man sich den Linguisten zuwenden. So Martinet: «Die Form schliesslich... bezeichnet durch ihren Gegensatz zum Inhalt ein gewisses Abstraktionsniveau in der Beschreibung von Sprachen, bei der letztere nur mit Hilfe von Vergleichen beschrieben werden.» Tatsächlich sind die Phoneme keine Töne, sondern die Verhältnisse von Tönen.

Dann spricht Martinet von Huelmslev: «Es war Huelmslev, der, indem er gewisse Vorstellungen von Saussure und anderen Vorgängern aufgriff und weiterentwickelte, eine Linguistiktheorie vorstellte, bei der die Differenzierung von Form und Inhalt einen vorrangigen Platz einnimmt. Huelmslevs Vorstellung gründet sich auf einer epistemologischen Prämisse allgemeiner Ordnung, derzufolge jedes Objekt nur durch die Verhältnisse, die es mit anderen Objekten unterhält, existiert. Diese Verhältnisse gilt es zu lösen, um diese Objekte zu erfahren. Auf dieser Grundlage ist es angebracht, eine Axiomatik aufzustellen, um das Netz konstitutiver Abhängigkeiten eines Objekts welcher Art auch immer zu lösen.»

Hier, so glaube ich, muss er-messen werden, was an der Form von Viollet-le-Ducs Wörterbuch strukturell ist, in dem Mass, in dem Hubert Damisch darin das Werk eines Vor-

läufers des Strukturalismus gesehen hat: «Es ist nicht notwendig, die Texte stark zu beanspruchen, um Viollet-le-Duc die Sprache des modernen Strukturalismus zuzuordnen.»

Es genügt, das Beispiel der Artikel *Proportion* und *Massstab* aus seinem Wörterbuch heranzuziehen: «Die Griechen hatten ein Wort, um das zu bezeichnen, was wir unter Proportion verstehen: symmetria; daraus haben wir Symmetrie gemacht, was in keiner Weise Proportion bedeutet; ein Gebäude kann nämlich symmetrisch sein und dabei kaum nach geläufigen oder glücklich gewählten Proportionen erbaut sein. Nichts kennzeichnet besser die Verwirrung von Vorstellungen als die falsche Übernahme von Worten; so haben wir in der Kunst der Architektur seit dem XIV. Jahrhundert den Fehler gemacht, Symmetrie, oder das, was man unter Symmetrie versteht, mit dem Verhältnis von Proportionen zu verwechseln, oder haben wir vielmehr oft geglaubt, den Gesetzen der Proportion zu entsprechen, indem wir nur die Regeln der Symmetrie befridigten.»

Hier erkennt man bereits das Bestreben, die Begriffe in Beziehung zueinander zu bringen. Viollet-le-Duc wägt die Bedeutung von Proportion und Symmetrie ab, führt die Frage nach der historischen Deformation ein (in diesem Fall ist er eher kein Strukturalist, indem er sich dabei zum Ursprung zurückbegibt, um zu erklären, wo die Wahrheit liegt). Dann kritisiert Viollet-le-Duc Quatremère wegen der Vorstellung von der Variation, also von der Relativi-

tät; er schreibt: «Das berühmte Akademiemitglied hat hier, wie uns scheint, nicht ganz die Bedeutung des Worts *Proportion* erkannt. Proportionen implizieren in der Architektur keineswegs feste, ständig gleichbleibende Verhältnisse zwischen Teilen, die ein bestimmtes Ziel hätten, sondern, im Gegenteil, variable Verhältnisse, im Hinblick darauf, einen harmonischen Massstab zu erzielen.»

Was sagt er zu dem Begriff Massstab?

«In der Architektur sagt man «der Massstab des Bauwerks... Dieses Gebäude ist nicht massstabsge-recht.»

Der Massstab einer Hundehütte ist der Hund; das heisst, es empfiehlt sich, dass diese Hütte zu dem Tier, das sie beherbergen soll, in Proportion steht. Eine Hundehütte, in die ein Esel hineinkäme und in der er schlafen könnte, wäre nicht im richtigen Massstab. Dieses Prinzip, das zunächst so natürlich und simpel erscheint, gehört dennoch zu jenen, über die sich die verschiedenen Architekturschulen (unserer Zeit) am wenigsten verstehen. Wir haben diese Frage bereits in dem Artikel «Architektur» angesprochen, und unser zu früh verstorbener Kollege M. Lasus hatte sie schon vor uns behandelt.»

Bei genauerer Betrachtung tritt bei der Unterscheidung, die Viollet-le-Duc zwischen *Massstab* und *Proportion* macht, eine Definition durch diakritische Gegenüberstellung der Begriffe zutage. Sicher bleibt immer noch genug Verwechslung zwischen *Massstab* und *Proportion*, aber durch eine Kritik Quatremères, auf die es meiner Meinung nach ankommt, kommt es, dass es zwei Artikel zu jedem der beiden Begriffe gibt, selbst wenn ihre Gegenüberstellung nicht wirklich formalisiert wird. Ich greife hier also gerne auf den Begriff von Hubert Damisch zurück, um meine Zustimmung darzutun zu dem Ausdruck, den er verwendet, wenn er von einer «Beanspruchung der Texte Viollet-le-Ducs redet, um ihn in der Sprache des modernen Strukturalismus sprechen zu lassen». Und ich glaube, man muss tatsächlich das Bestreben nach einer relationalen Definition der Begriffe, das Viollet-le-Duc bezüglich solcher Wörter hat, in Beziehung setzen zu seinem Bestreben nach einer relationalen Definition der architektonischen Gegenstände, einem Bestreben, das man homolog nennen könnte und das beispielsweise hervor-

gend durch den folgenden Satz zum Ausdruck kommt: «Die Säule ist nicht mehr als das Nebenprodukt des Gewölbes.»²

Dass es jenseits davon die Vorstellung vom System selbst gibt, so wie es sie in dem Werk im strukturellen Denken der Linguisten gibt, steht ausser Zweifel, wenn man mehr als eine Passage liest, wie zum Beispiel die, in der Viollet-le-Duc sich in strukturellen Begriffen über die Bedeutung des Goldwerts im Sinne Saussures ausführlich auslässt:

«So wird das Gold zum vorherrschenden Gegenstand der Verhältnisse, ein Gegenstand, der stark genug ist, um die Harmonie der Töne untereinander, wie kontrastierend sie auch sein mögen, aufrechtzuerhalten. Es verhindert das Strahlen des Blaus und färbt es so himmelblau, so dass man ihm Grün beigegeben muss, um nicht violett zu erscheinen; durch die aussergewöhnliche Wärme seiner Schatten hellt es das Rot (Zinnober) auf; den Grüntönen verleiht es einen Glanz, die sie neben blauen Flächen nie haben könnten; das Purpur erwärmt es durch seine grünlichen Zwischentöne. Es war also kein so vulgärer Wunsch, einer gemalten Dekoration, die im XIII. Jahrhundert dazu veranlasste, Gold in so grossem Umfang zu verwenden, Pracht zu verleihen; es war das Streben nach Harmonie, auferlegt durch die Verwendung von Blau auf grossen Flächen, und die Verwendung von Blau auf grossen Flächen war bedingt durch die bemalten Kirchenfenster... (...)

Oder auch die Passage, die von einer systematischen Relativität zeugt und von ihrem Zusammenhang mit dem Massstab:

«Die Einhaltung anderer, ebenso elementarer Prinzipien war diesen Künstlern nicht weniger vertraut. Sie hatten zum Beispiel erkannt, dass die gleiche Ornamentform in Weiss oder in einem hellen Farbton auf schwarzem Grund oder in Schwarz auf einem hellen Grund die Dimension veränderte.»

Ich möchte noch eine andere Passage zitieren (II 478, S. 81), um zu zeigen, dass die Vorstellung von einer *Simultaneität* auch zu diesen systematischen Befolgungen gehört. Heute würde man zweifellos dort, wo Viollet-le-Duc von *Simultaneität* spricht, von Synchronie sprechen, und man kennt deren historische Bedeutung für das strukturelle Denken.

«Die griechische Architektur ist eine rhythmische Melodie, aber es ist nur eine Melodie, eine bewun-

dernswerte, darüber sind wir uns einig. Nehmen Sie einen Bestandteil aus einer Melodie heraus, was bleibt, ist nicht weniger als eine Teilmelodie; nehmen Sie eine Ordnung aus einem griechischen Tempel und es bleibt immer noch eine Ordnung, die für einen Palast, ein Haus, ein Grabmal anwendbar ist. Lösen Sie einen Teil aus einem Stück Harmonie, aus einer Symphonie, dann bleibt nichts, denn die Harmonie ist nur eine solche durch die Simultaneität ihrer Töne.»

Man kann nicht umhin, hier an die berühmten Seiten von C. Levi-Strauss über die Musik zu denken und an die Bedeutung, die die Gegenüberstellung von Melodie und Harmonie als die Gegensätze Paradigma/Syntagma und Synchronie/Diachronie annehmen.

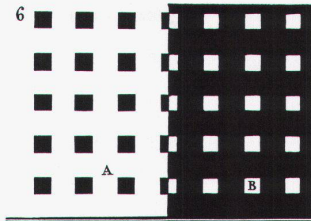
Hier, so glaube ich, treffen wir auf einem anderen Niveau wieder auf die Frage nach der Form eines Wörterbuchs, die nicht mehr die Gegenüberstellung von Begriffen betrifft, sondern die Simultaneität oder, anders ausgedrückt, die synchrone Form des Wörterbuchs. Das heisst, das, was das Wörterbuch ausmacht, ist keineswegs die alphabetische Reihenfolge, sondern, sogar wegen der Willkür dieser Ordnung, die nicht vorhandene Ordnung, anders ausgedrückt, das Nichtvorhandensein eines diachronischen Ablaufs der Ausführungen, ausser im Innern eines Teils, im Innern eines Artikels. Diese Frage scheint mir extrem wichtig zu sein, macht sie es doch möglich, in eben dieser Form, die wir hier unter der Benennung «Wörterbuchform» untersuchen, ein Werk wie Christopher Alexanders «*pattern language*» zu klassifizieren, in dem sich, obwohl es nicht alphabetisch geordnet ist, die Form der Ausführungssequenzen, deren Ordnungsfolge keine Rolle spielt, die Form eines Wörterbuchs ausschliesst. Es handelt sich also nicht um ein Wörterbuch im eigentlichen Sinn, wohl aber um ein Werk, dessen Form grundlegend analog der des Wörterbuchs ist.

Das ist für mich von höchstem Interesse, denn ich habe früher beim Analysieren von Architekturtexten festgestellt, dass das Nicht-Aneinanderreihen für den architektonischen Gedanken recht charakteristisch war, und ich sah darin das Symptom einer Gedankenlücke auf diesem Gebiet durch eine Art von «Nicht-Diskursivität» der architektonischen Ausführung. Wenn Sie mir gestatten, mich selbst zu zitieren: «Die Diskontinuität der architektonischen Ausführung

kann interpretiert werden als Reduktion der metonymischen Funktion, die die Gedankenspezifizierung des Architekten begünstigt, welche Bildfolgen funktionieren lässt. Mit anderen Worten: die Form eines Wörterbuchs könnte uns wie das Bild eines Gebäudes erscheinen. Sie hätte dann noch ein strukturelles Verhältnis von Homologie mit einem architektonischen Gedanken, der damit verknüpft ist, das Gebäude zu erdenken.» Wie das Werk von F. Cali ist Alexanders *pattern language* eine Folge des «flash», so könnte man sagen, ohne dass es einen Zusammenhang zwischen den beiden gibt. Und dieser nichtvorhandene Zusammenhang scheint mir charakteristisch zu sein für ein doktrinäres Denken, dessen Ziel es ist, Bilder zu liefern, während ein theoretisches Denken sich aus einer dafür wesentlichen diachronischen und syntagmatischen Folge entwickelt. Die Frage, die mich hier interessiert, ist die nach dem Verhältnis von lexikaler Form zu zwei Denkweisen: der doktrinären und der theoretischen. So auch die Frage nach der relativen Bedeutung der Wörter und der Bilder. Findet man nicht bei Félibien selbst die Assimilation des Verbalen an das Ikonische?

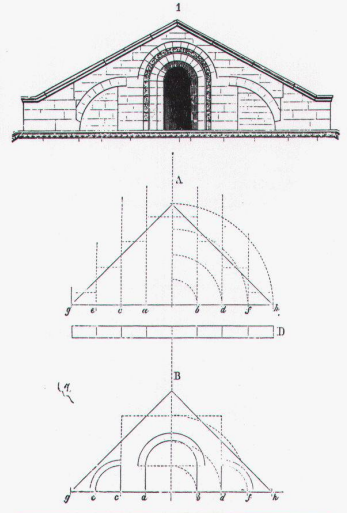
«Wenn die Wörter wie ebenso viele Pinselstriche sind, die im Geist Bilder von den Dingen herstellen und ohne die es unmöglich ist, diese kenntlich zu machen, dann gibt es in den Künsten nichts, was so wichtig ist, um gut von ihnen sprechen zu können, und nichts, was so notwendig ist, um jegliche Art von Werken beurteilen zu können, wie zu wissen, was jedes Wort bedeutet.»

Und um das Wörterbuch Viollet-le-Ducs wieder aufzugreifen, es ist richtig, dass man in gewissen Momenten den Verzicht auf das Verb vor einem Bild erlebt: der Artikel *Vignette* (cul-de-lampe würde wörtlich übersetzt «Lampenhintern» bedeuten, Anm.d.Übers.) ist ein gutes Beispiel dafür, wo das Bild sich an die Stelle der Erklärung setzt: «Und um längere Erklärungen zu vermeiden (Bild 1) A ist ein Kragstein, B eine Vignette», und an anderer Stelle: «Die Pfeiler dieser Kirche sind manchmal Stützen aus durchbrochenem Fachwerk statt eingebundener Säulen; diese Stützen stehen nicht auf einer Basis, die diejenige der Säulen aufgreift: Sie haben ihre spezielle Basis (26), deren Zusammensetzung unsere durch Abbildung 21a erklärte Theorie erhärtet.» In einem Fall wie diesem schreibt Viollet-le-Duc sein



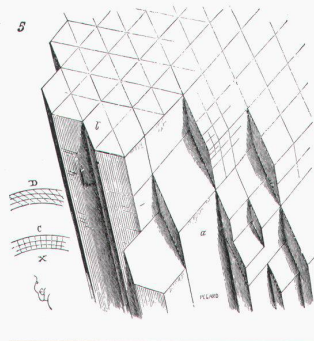
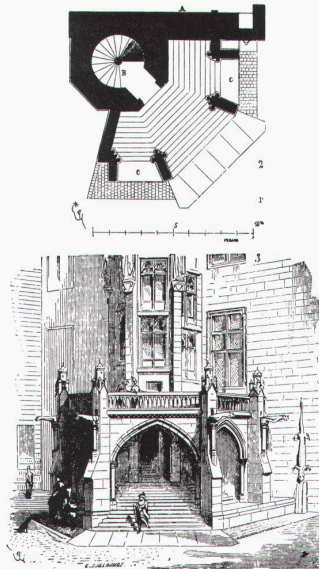
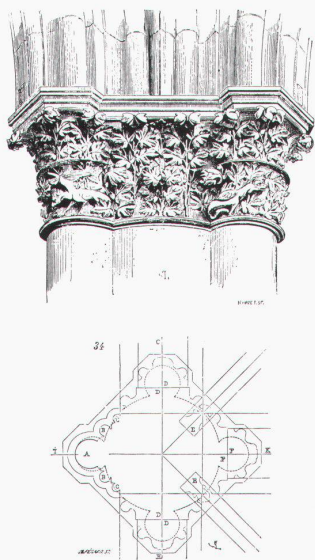
Wörterbuch nicht anders als Bosc, Cali oder Alexander. Das Wörterbuch beinhaltet also viele Wörter, aber Wörter, die in erster Linie Bildzeichen sind, Wörter, deren Referent ausserhalb der Abhandlung gegeben wird. Mit anderen Worten, Wörter, die als Wörter nicht existieren würden. Und dennoch, wenn das Wort bei Viollet-le-Duc in gewissen Fällen letztendlich nur ein Bild sein kann, dann ist es, ausgehend vom Wort, die Frage der Grammatik, die sich Viollet-le-Duc stellt, wenn er «die Architektur des XII. Jahrhunderts erforschen will wie», ich zitiere, «man seine Sprache erforschen muss, das heisst, nicht nur auf die Art, deren Wörter zu kennen, sondern auch die Grammatik und den Geist»: wo dann die Idee vom System entsteht. Aber dieses System ist kaum festgelegt, es entwickelt sich, und dessen ist sich Viollet-le-Duc wohl bewusst (ich verweise auf H. Damisch), aber ebenso Félibien, der die Unterschiedlichkeit im Gebrauch dieser Wörter feststellt und das Phänomen wohl verstanden hat, das die Linguisten heute als «Isotopie» bezeichnen würden. Schreibt er nicht sogar: «Mir schien, es war nicht genug, ein einfaches Wörterbuch herzustellen, sondern zunächst die Prinzipien jeder Kunst im einzelnen behandeln zu müssen. Dieses Lehrbuch wird zum Verständnis der Wörter im Wörterbuch beitragen, denn, da es Bezeichnungen gibt, die schwierig zu definieren sind, wird man sie besser verstehen, wenn sie innerhalb einer Abhandlung stehen werden... aus dem gleichen Grund hat man viele Dinge eingepreßt, die durch Darstellung leichter zu begreifen sind als durch Worte.»

Man sieht hier die Bedeutung, die dieser Begriff von der Isotopie der Rede hat, den besonderen Sinn zu kennen, den das Wort innerhalb eines verbalen Kontextes annimmt. Tatsächlich erklärt sie zunächst die Präsenz von Félibiens Lehrbuch ausser dem Wörterbuch, denn es ist die Verknüpfung, die das Lehrbuch angibt und also der Sinn – im Unterschied zu dem Wörterbuch,



das im engen Sinn nur die Bedeutung angibt. Sie erklärt dann die Länge gewisser Artikel in Viollet-le-Ducs Wörterbuch, was Bosc veranlasst zu sagen, dass es sich im Fall von Viollet-le-Duc nicht um ein Wörterbuch handelt.

Weit davon entfernt, Wörter festzulegen, kann das Lehrbuch in Form eines Wörterbuchs doch manchmal zu einer Befragung führen. Und ich glaube, man muss einen grundlegenden Unterschied machen zwischen der Einstellung hinsichtlich der Wörter eines Félibien oder eines Viollet-le-Duc einerseits oder sogar eines Quatremère de Quincy und der eines Wrights oder eines Le Corbusiers, die, da sie kein Wörterbuch zusammengestellt haben, sich erlaubt haben, eine beeindruckende Anzahl von Neologismen zu schaffen (grüne Fabrik, Radialstadt, Wohneinheit, Fensterband etc.). In einem Fall handelt es sich darum, man würde sagen, auf bescheidene und wissenschaftliche Weise, den Gebrauch von Wörtern zu kontrollieren. Es ist nämlich tatsächlich eine Untersuchung, was Félibien betrifft, für den die grösste Schwierigkeit darin bestand, ehrliche Gesprächspartner zu finden, die kaum lügen: «Ich habe mich oft an den Sprachgebrauch gemäss allen Arten von Regeln und gemäss der Vernunft selbst geklammert.» Viollet-le-Duc respektiert ebenfalls den Sprachgebrauch, erforscht aber dennoch die Vernunft: «Wir haben den Entschluss gefasst, in diesem Wörterbuch im Sprachgebrauch verankerte Wörter anzunehmen, ohne deren Etymologie oder Wert zu besprechen, man muss aber zugeben, dass das Wort Vignet-



te, so wie man es seit zwei- oder dreihundert Jahren verwendet, durch keinen Grund gerechtfertigt ist.» Daraus kann, so glaube ich, eine als Kenntnis der Architektur angenommene Theorie auftauchen. In anderen Fällen handelt es sich darum, Wörter vorzuschreiben, wie Le Corbusier es beispielsweise tut, und durch das Vorschreiben von Wörtern Bilder vorzuschreiben. Man fühlt deutlich diesen Vorbehalt Félibiens, der sein Wörterbuch dennoch der Königlichen Akademie zur Kontrolle vorlegte, wenn er schreibt, dass «dieses Werk nicht gemacht wurde, um Künstlern das korrekte Sprechen beizubringen, sondern eher, um sie zu hören».

Dieses Verhältnis zu den Wörtern erscheint mir wesentlich. Ich glaube, es ermöglicht die Präsenz des idealen Bauwerks in Viollet-le-Ducs Wörterbuch zu verstehen. Wenn das Wort, der Neologismus bei Le Corbusier einen Referenten bezeichnet, der ein Modell ist, so ist Viollet-le-Duc seinerseits sich dessen wohl bewusst, dass sein Erstellen des Wörterbuchs *verstreut* – aber eben genau dank des Wörterbuchs zielt er darauf ab, *genau zu untersuchen* – dessen, dass es, wie er sagt, die Bauwerke und ihre Bestandteile durch das Wörterbuch *verstreut*, und aus diesem Grund erfindet er Band 10, in dem er die Möglichkeit findet, das, was durch das Wörterbuch selbst in verschiedenen Artikeln verstreut wurde, zu vereinen. Aber diese Verstreutheit ist die eigentliche Konsequenz der

Analyse, die Viollet-le-Duc angestrebtes Ziel ist. In Viollet-le-Duc vermischen sich Theoretiker und Doktrinär oder, mit anderen Worten, der, der wissen möchte, und der, der vorgibt zu wissen. Der eine verstreut, analysiert, der andere vereint in der Gesamtheit des Gebäudes das Idealbild, das gegebenenfalls als Muster dienen kann.

Wenn es nämlich in meinen Augen eine wichtige Frage gibt in bezug auf die Lehrbücher in Wörterbuchform, dann ist es diese: Ist das Wörterbuch auch ein Werk dogmatischer Festlegung, endgültiges und festgefahreneres Ergebnis eines Akts von Indoktrination, und dann ist es vielleicht nicht systemisch, aber es ist sicherlich systematisch. Und das ist genau das, was Félibien zu vermeiden sucht, indem er sagt, dass sein Wörterbuch nicht dafür gemacht ist, Künstler zu belehren, sondern eher, um sie zu verstehen. Oder ist im Gegenteil das Wörterbuch *Öffnung*, besonders *Öffnung* für eine theoretische Befragung und keine Festlegung eines angenommenen doktrinären Wissens. Der Anfang von Viollet-le-Duc Artikel über *Stil* zeigt, wie er den Gebrauch von Wörtern akzeptiert und sich dabei für eine Arbeit engagiert, die man als hermeneutisch bezeichnen könnte: «Es gibt den Stil; es gibt Stilrichtungen. Die Stilrichtungen sind die Eigenschaften, anhand derer man die Schulen, die Epochen unterscheiden kann. Der griechische, römische, byzantinische, romanische, gotische Architekturstil

unterscheidet sich derart voneinander, dass es einfach ist, die von diesen verschiedenen Künsten geschaffenen Bauwerke einzuordnen. Es wäre richtiger gewesen, die griechische Form, die romanische Form, die gotische Form zu sagen und nicht das Wort *Stil* auf diese besonderen Eigenschaften der Kunst anzuwenden; da sich aber der Gebrauch eingepägt hat, lässt man gelten: der griechische Stil, der römische Stil usw. ... Darum handelt es sich hier aber nicht, wir haben in mehreren Artikeln des Wörterbuchs die Stilunterschiede deutlich gemacht, die es ermöglichen, die architektonischen Werke des Mittelalters nach Epoche und Schule einzuordnen. Wir sprechen also vom Stil, der zur Kunst gehört, die aufgefasst wird als Erfindung des Geistes. Ebenso wie es nur die Kunst gibt, gibt es nur den Stil. Was ist also der Stil? Es ist die Manifestation eines auf einem Prinzip aufgebauten Ideals in einem Kunstwerk.»

Bei Viollet-le-Duc ist nicht nur das System der Wörter nicht statisch, selbst wenn die Betrachtung eines Zustands – ein Schnitt durch die Zeit, würde Saussure sagen – die Grundlage bei der Erstellung des Wörterbuchs ist; es sind die diachronische Evolution der Veränderungen innerhalb des Systems und die Veränderungen des Systems, an die er sich hält. Das ist der Punkt, an dem Viollet-le-Ducs Einstellung sich sehr von der seiner Zeitgenossen unterscheidet, zumindest von denen, die Muster kopieren, denn Viollet-le-Duc hält sich an den Prozess in einer Weise, die die ergänzt, in der er sich an den Zustand hält. Und diese doppelte Präsenz eines in der Synchronie erstarrten idealen Bauwerks und die Erforschung des Systems ist nicht der geringste Widerspruch des Wörterbuchs.

So dass ich also abschliessend Lehrbücher, die vor allem ikonisch

sind, solche, die verbal sind, gegenüberstellen möchte. Den Lehrbüchern, die *Muster* sind, in einem statischen Sinn des Begriffs, dazu bestimmt, kopiert zu werden und für eine Nachahmung zu funktionieren, kann man, so glaube ich, die Lehrbücher in Wörterbuchform gegenüberstellen, weil sie, entgegen dem statischen und synthetischen Bild, eine diachrone Untersuchung der Entwicklung selbst des Systems, die sie anscheinend festlegen wollen, bewirken. Das könnte die Parallele erklären, die man, so meine ich, aufstellen kann zwischen einem Félibien, der plante ein Wörterbuch zu erstellen und dabei ein Lehrbuch schrieb, und einem Viollet-le-Duc, der sich ebenfalls in eine Geschichte verwickelt sah, die ihn dazu führte, ein Wörterbuch zu schreiben, in dem zahlreiche Artikel mehr als hundert Seiten umfassen. Der eine wie der andere wird von der metalinguistischen Situation erfasst, zu der die Tatsache selbst eines «Wörterbuchs» verpflichtet.

Eher offenes Werk als System von Festlegungen ist meiner Meinung nach keine solche Kritik, wie man sie in «Vokabular der klassischen Architektur» lesen kann, nämlich, dass «der Autor sich dort wenig besorgt darüber erweist, Annahmen und Gebräuche eines Vokabulars festzulegen, das er selbst auf so exemplarische Weise praktiziert».

Für diese Öffnung von Viollet-le-Ducs Wörterbuch gibt es noch einen anderen Beweis: Viollet-le-Duc bietet seinem Leser in seinem letzten Band eine Reihe von leeren Seiten an; an deren Kopf steht «handschriftliche Vermerke», was bedeutet, er erwartet vom Leser, dass er sein Werk fortführt.

Philippe Boudon

Anmerkungen:

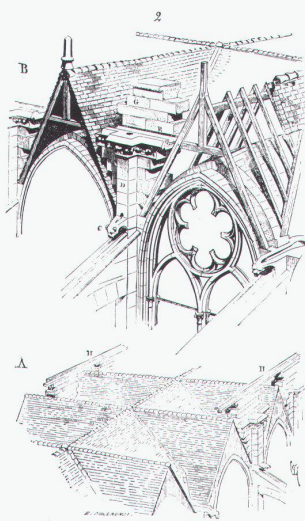
- 1 Ph. Boudon, Ph. Deshayes, *Viollet-le-Duc, Das Architekturwörterbuch, Auszüge und Anmerkungen*, P. Mardaga, Lüttich, 1981
- 2 Vgl. den Artikel von H. Damisch in G. Bekaert, *Auf der Suche nach Viollet-le-Duc*, P. Mardaga, 1981, Lüttich.

Abbildungen aus: Ph. Boudon, Ph. Deshayes: *Viollet-le-Duc*; P. Mardaga, Lüttich, 1981

Philippe Boudon

Les TFD ou Traité de forme «dictionnaire»

Ce texte reprend un exposé fait par Philippe Boudon au séminaire du Professeur André Chastel, au Collège de France Voir page 19



Parmi les *Traité d'Architecture* certains ont la forme d'un dictionnaire: ce thème à la suite de la publication d'extraits du «Dictionnaire» de Viollet-le-Duc.¹ Mais avant de parler de ce dernier et d'autres dictionnaires, je souhaiterais dire quelques mots de ce petit opuscule de François Cali: «Cent clés pour comprendre un monument», paru en 1968. Il ne faut pas lui attacher une importance excessive, mais il ne faut pas non plus négliger la capacité d'un modeste ouvrage comme celui-ci au titre de révélateur de questions qui pour nous pourraient avoir une valeur structurale par leur permanence.

L'auteur cite en exergue Félibien: «... l'on peut mettre des secrets à toutes les serrures pour faire qu'il n'y ait que ceux qui les savent qui les puissent ouvrir». Avec ces cent clés, c'est rien moins que la compréhension du monument qui nous est offerte, par le «dévoilement» du secret. Or cette compréhension consiste en la nomination des parties du bâtiment. On me dira qu'il ne s'agit pas là d'un «traité» et que l'ouvrage évoque tout juste les pages initiales

des guides verts traitant d'architecture. Je l'accorde, mais est-on bien sûr que d'autres ouvrages – qui se veulent plus importants – soient d'un statut épistémologique supérieur à celui du repérage? Est-on bien sûr que la pensée concernant l'architecture soit souvent plus que du repérage? On lit: a) est un formeret, b) un doubleau, c) une voûte d'arête, et on a «compris». Si on refuse à ces modestes «Cent clés» le statut de traité, encore faut-il savoir pour quelles raisons épistémologiques.

S'agit-il du nombre des «entrées» de ce lexique? Aussi peu fondamental que cela paraisse, c'est ce type d'argument qu'utilise Bosc pour défendre l'intérêt de son propre dictionnaire d'architecture, face à celui de son contemporain Viollet-le-Duc: «son ouvrage (ne comporte) que 515 mots tandis que notre dictionnaire en comporte 6000», étant «évident que Viollet-le-Duc n'a pas voulu faire un simple dictionnaire.» Mais le statut épistémologique du Dictionnaire de Bosc est-il autre que celui de l'ouvrage de Cali? J'en doute.

Tournons-nous vers ce petit lexique de Wright qui se trouve à la fin de *L'avenir de l'architecture*. Celui-ci ne comporte que neuf termes, de sorte que je peux vous les citer: *nature, organique, la forme suit la fonction* (sic), *poésie, tradition, ornement, esprit, troisième dimension, espace*. Avec Cali ou Bosc nous avions affaire à des dictionnaires qui n'étaient pas des traités, avec Wright nous avons en quelques mots un traité qui n'est pas un dictionnaire, simplement un lexique. En quoi ne l'est-il pas? J'aurai ici recours à Saussure pour qui le langage est un fait social, une institution, tandis que la parole est un fait individuel. De sorte que l'individu n'a pas le pouvoir de créer un mot. Le ferait-il, que ce mot créé n'en deviendrait véritablement un qu'à partir du moment où il serait utilisé par d'autres membres d'un groupe social et donc serait l'objet d'un usage non plus individuel mais social: à ce titre le lexique de Frank Lloyd Wright me paraît plutôt du ressort de l'idiolecte. Mon propos n'est d'ailleurs pas de faire l'analyse ici, ni de Cali, ni de Wright, mais de montrer comment ces objets se présentent comme les cas de figure extrêmes d'une série de situations entre lesquelles s'inscrivent les TFD: savoir, d'une part, des traités non dictionnaires, d'autre part, des dictionnaires non traités.

Munis de ces catégories oppo-

sées, il est intéressant d'examiner la position des *Principes d'Architecture, de Sculpture et de Peinture* de Félibien. Car il s'agit là d'un traité suivi d'un dictionnaire: «il m'a semblé que ce n'était pas assez de faire un simple dictionnaire mais de traiter d'abord des principes de chaque art en particulier».

Mais si l'on a affaire ici à une séparation physique du traité et du dictionnaire, il n'en reste pas moins que, de fait, il y a non seulement juxtaposition des deux formes mais interpénétration dans le fond. En effet, Félibien écrit: «Comme le premier traité qui parle des principes des arts comprend aussi l'explication de plusieurs matières et de plusieurs noms, j'ai cru pouvoir souvent me dispenser de les répéter dans le Dictionnaire mais seulement y marquer les pages (correspondantes) ...», ainsi le lecteur trouvera dans la première partie ce qui ne sera pas amplement expliqué dans le Dictionnaire et rencontrera aussi dans le Dictionnaire l'explication de plusieurs mots employés ou omis dans la première partie. Car comme ce dictionnaire est fait pour instruire, on a cru qu'on ne serait pas fâché d'y apprendre ce qui ne se trouve pas dans la première partie.» C'est ici qu'il faut donc s'interroger, à côté des questions du traité et du dictionnaire, sur la question de la forme.

Dira-t-on que l'ouvrage de Félibien est, dans sa forme, seulement un dictionnaire en deuxième partie? Dira-t-on plutôt que l'ensemble est dans le fond, sinon dans la forme, un dictionnaire? Et qu'est-ce dans le fond que la forme? Ce n'est certes pas la vieille opposition forme/fond qui nous aidera ici. Sur quelle forme s'appuyer pour parler des TFD? Or on ne peut en parler sans se demander ce qu'il faut entendre par «forme». Et, des trois termes de notre investigation: *traité, dictionnaire, forme*, c'est peut-être celui qui pose la question la plus grave.

Il n'est pas question ici d'aborder l'histoire philosophique du concept de forme depuis Aristote jusqu'à la linguistique ou la Gestalt qui se veut, elle, «théorie de la forme»; ce qui ne veut pas dire que je n'hérite pas d'une histoire du concept et des questions que pose cette histoire. Mais, de façon quelque peu ponctuelle, j'ai regardé ce que disait G. Kubler dans son ouvrage *Les Formes du Temps*. Je cite: «Les formes de communication sont faciles à séparer de toute transmission signifiante. En linguistique, les formes sont les sons

parlés (phonèmes) et les unités grammaticales (morphèmes). En musique ce sont les notes et les intervalles; en architecture et en sculpture les pleins et les vides, en peinture les tons et les valeurs. Les formes structurales peuvent être perçues indépendamment de la signification. Nous savons en particulier par la linguistique que les éléments structuraux subissent des changements plus ou moins réguliers dans le temps indépendamment du sens.»

Cette indépendance du sens est sans doute un élément important de la question de la forme en linguistique, mais elle n'est pas suffisante. Et j'aurais deux remarques à faire sur ce texte.

D'abord je signalerai une confusion qui consiste à identifier les phonèmes à des sons, ce qui, de ce que j'en sais, est en contradiction avec l'idée la plus fondamentale de la phonologie structurale: les phonèmes ne sont pas des sons. Ensuite, Kubler pense qu'en matière d'architecture les formes sont les pleins et les vides, ce qui me paraît également très limité et incertain. Pour avoir une description – plus formelle – de la forme, il faut bien se tourner vers les linguistes. Ainsi Martinet: «finalement forme... désigne par opposition à substance un certain niveau d'abstraction dans les descriptions des langues où celles-ci sont décrites seulement à l'aide de rapports.» En effet les phonèmes ne sont pas des sons mais des rapports de sons.

Puis Martinet parle d'Hjelmslev: «C'est Hjelmslev qui, en reprenant et en développant certaines idées de Saussure et d'autres devanciers, a présenté une théorie linguistique où la différenciation entre forme et substance occupe une place de choix. La conception de Hjelmslev se fonde sur une prémisse épistémologique d'ordre général suivant laquelle un objet quelconque n'a d'existence que du fait des rapports qu'il entretient avec d'autres objets. Ce sont ces rapports qu'il faut dégager pour connaître ces objets. Sur cette base il convient d'élaborer une axiomatique permettant de dégager le réseau de dépendances constitutives d'un objet quelconque.»

C'est ici je crois, qu'il convient de mesurer ce que la forme du Dictionnaire de Viollet-le-Duc a de structural, au point qu'Hubert Damisch y a vu l'œuvre d'un précurseur du structuralisme: «Il n'est pas nécessaire de beaucoup solliciter les textes pour faire parler à Viollet-le-Duc le

langage du structuralisme moderne.» Il suffit de prendre l'exemple des articles *Proportion* et *Echelle* de son Dictionnaire: «Les Grecs avaient un mot pour désigner ce que nous entendons par proportion: Symmetria, d'où nous avons fait symétrie, qui ne veut nullement dire proportion; car un édifice peut être symétrique et n'être point établi suivant des proportions convenables ou heureuses. Rien n'indique mieux la confusion des idées que la fausse acception des mots; aussi ne s'est-on pas fait faute de confondre dans l'art de l'architecture, depuis le XIV^e siècle, la symétrie, ou ce qu'on entend par symétrie, avec les rapports de proportions, ou plutôt a-t-on pensé souvent satisfaire aux lois des proportions en ne se contentant que des règles de la symétrie.»

On voit déjà là le souci d'une mise en rapport de termes. Viollet-le-Duc soupèse les sens de proportion et de symétrie, introduit la question de la déformation historique (dans ce cas il n'est plutôt pas structuraliste en s'en remettant à l'origine pour déclarer où est la vérité). Ensuite c'est par l'idée de variation, donc de relativité, que Viollet-le-Duc critique Quatremère; il écrit: «Le célèbre académicien nous paraît ne pas saisir ici complètement la valeur du mot *proportion*. Les proportions, en architecture, n'impliquent nullement des rapports fixes, constamment les mêmes entre des parties qui auraient une fin déterminée, mais au contraire des rapports variables, en vue d'obtenir une échelle harmonique.»

Que dit-il au mot échelle?

En architecture, on dit «l'échelle du monument... Cet édifice n'est pas à l'échelle.» L'échelle d'une cabane à chien est le chien, c'est-à-dire qu'il convient que cette cabane soit en proportion avec l'animal qu'elle doit contenir. Une cabane à chien dans laquelle un âne pourrait entrer et se coucher ne serait pas à l'échelle. Ce principe, qui paraît si naturel et si simple au premier abord, est cependant un de ceux sur lesquels les diverses écoles d'architecture (de notre temps) s'entendent le moins. Nous avons touché cette question déjà dans l'article Architecture et notre confrère regretté M. Lassus, l'avait traitée avant nous.»

A regarder de près il y a dans la distinction que Viollet-le-Duc établit entre *échelle* et *proportion* l'émergence d'une définition par opposition diacritique de termes. Certes il reste encore bien de la confusion en-

tre *échelle* et *proportion* mais par la voie d'une critique de Quatremère, ce qui importe selon moi, est qu'il y ait deux articles consacrés chacun à l'une des notions, même si leur opposition n'est pas réellement formalisée. Je reprendrai donc volontiers ici le terme d'Hubert Damisch pour manifester mon accord avec l'expression qu'il emploie lorsqu'il parle d'une «solicitation» des textes de Viollet-le-Duc «pour lui faire parler le langage du structuralisme moderne». Et je crois qu'il faut effectivement mettre en rapport le souci de définition relationnelle des termes qu'a Viollet-le-Duc en ce qui concerne de tels mots et son souci, qu'on pourrait dire homologue, d'une définition relationnelle des objets architecturaux et qui s'exprime superbement, par exemple, par la phrase qui dit que «le pilier ne fut plus que le dérivé de la voûte».²

Qu'il y ait là – derrière l'idée même de système telle qu'elle est à l'œuvre dans la pensée structurale des linguistes, cela ne fait pas de doute lorsqu'on lit plus d'un passage tel que par exemple celui-ci où Viollet-le-Duc s'exprime en termes structuraux et s'appesantit sur la valeur de l'or-valeur pris au sens saussurien:

«L'or devient ainsi comme un thème dominant des accords, thème assez puissant pour maintenir l'harmonie entre des tons si heurtés qu'ils soient. Il empêche le rayonnement du bleu, et l'azure tellement, qu'il faut le verdir pour qu'il ne paraisse pas violet; il éclaircit le rouge (vermillon) par la chaleur extraordinaire de ses ombres; il donne aux verts un éclat qu'ils ne pourraient avoir à côté de surfaces bleues; il réchauffe le pourpre par ses demi-teintes verdâtres. Ce n'est donc pas un désir assez vulgaire de donner de la richesse à une décoration peinte qui a fait employer l'or en si grande quantité pendant le XIII^e siècle, c'est un besoin d'harmonie imposé par l'adoption du bleu en grande surface, et l'adoption du bleu en grande surface est commandée par les vitraux colorés... (...).»

Ou bien encore ce passage qui témoigne d'une relativité systémique et de son lien à la question de l'échelle:

«L'observation d'autres principes aussi élémentaires n'était pas moins familière à ces artistes. Ils avaient reconnu, par exemple, qu'une même forme d'ornement blanc ou d'un ton clair sur un fond noir, ou noir sur fond clair, changeait de dimension.»

Je citerai aussi un autre pas-

sage (II 478 p. 81) pour montrer que l'idée de *simultanéité* accompagne ces observations systémiques. On parlerait sans doute aujourd'hui de synchronie, là où Viollet-le-Duc parle de simultanéité et l'on en sait l'importance historique pour la pensée structurale.

«L'architecture grecque est une mélodie rythmée, mais ce n'est qu'une mélodie, admirable, nous en tombons d'accord. Enlevez d'une mélodie un membre, ce qui restera n'en sera pas moins un fragment de mélodie; enlevez un ordre d'un temple grec, ce sera toujours un ordre que vous pourrez appliquer à un palais, à une maison, à un tombeau. D'un morceau d'harmonie, d'une symphonie, retirez une partie, il ne reste rien, puisque l'harmonie n'est telle que par la simultanéité des sons.»

On ne peut manquer de penser ici aux pages célèbres de C. Levi-Strauss sur la musique, et à l'importance que l'opposition entre la mélodie et l'harmonie revête comme cas de l'opposition paradigme/syntaxe et de l'opposition synchronie/diachronie.

Ici, je crois qu'on retrouve à un autre niveau la question de la forme dictionnaire non plus concernant les oppositions de termes, mais concernant la simultanéité, en d'autres termes la forme synchronique du Dictionnaire. C'est qu'en effet, ce qui fait le Dictionnaire, ça n'est nullement l'ordre alphabétique, mais justement, à cause même de l'arbitraire de cet ordre, l'absence d'ordre, autrement dit l'absence de déroulement diachronique du discours sauf à l'intérieur d'une partie, à l'intérieur d'un article. Cette question me paraît extrêmement importante, car elle permet d'envisager de classer dans cette même forme, qui est celle que nous étudions ici en l'appelant «forme dictionnaire», un ouvrage tel que les *«pattern language»* de Christopher Alexander, dans lequel, malgré l'absence d'un ordre alphabétique, la forme des séquences de discours, dont l'ordre de succession n'importe pas, rejoint la forme dictionnaire. Il ne s'agit donc pas au sens propre d'un dictionnaire mais bien d'un ouvrage dont, fondamentalement, la forme est analogue à celle du dictionnaire.

Ceci m'importe au plus haut point, car j'ai autrefois, en analysant des textes d'architecture, constaté que l'absence d'enchaînement était assez caractéristique de la pensée architecturale, et j'y voyais le symp-

tôme d'une lacune de la pensée dans ce domaine, par une sorte de «non-discursivité» du discours de l'architecture. Si vous me permettez de m'autociter: «La discontinuité du discours architectural peut s'interpréter comme réduction de la fonction métonymique au profit de la fonction métaphorique que favorise la spécificité de la pensée de l'architecte faisant fonctionner des suites d'images.» En d'autres termes, la forme dictionnaire pourrait nous apparaître comme une image de l'édifice. Elle aurait encore là un rapport structural d'homologie avec une pensée architecturale attachée à penser le bâtiment. Comme l'ouvrage de F. Cali, les *pattern language* d'Alexander sont une succession de «flash» pourrait-on dire, sans lien les uns avec les autres. Et cette absence de lien me paraît caractéristique d'une pensée doctrinale dont la visée est de promouvoir des images, tandis qu'une pensée théorique se développe dans une succession diachronique et syntagmatique qui lui est essentielle.

Le problème qu'il m'intéresse de poser ici est donc celui des rapports de la forme dictionnaire à deux types de pensée: une pensée doctrinale et une pensée théorique. Vient aussi la question de la valeur relative des mots et des images. Ne trouve-t-on pas chez Félibien lui-même l'assimilation du verbal à l'iconique:

«Si les paroles sont comme autant de coups de pinceau qui forment dans l'esprit des images des choses, et sans quoi il est impossible de les faire connaître, il n'y a rien dans les arts de si important pour en bien parler et de si nécessaire pour juger de toutes sortes d'ouvrages comme de savoir ce que chaque mot signifie.»

Et pour reprendre le dictionnaire de Viollet-le-Duc, il est vrai qu'à certains moments on assiste à l'abdication du verbe devant l'image: «l'article *cul-de-lampe* en est un bon exemple où l'image se substitue à l'explication: «Et pour éviter de plus longues explications A est un corbeau, B un cul-de-lampe» et ailleurs: «Les piles de cette église présentent parfois des pilastres à pans coupés au lieu de colonnes engagées; ces pilastres ne portent pas sur un profil de base répétant celui des colonnes: ils ont leur base spéciale (26) dont la composition vient appuyer notre théorie expliquée par la fig. 21bis.» Dans un cas comme celui-ci, Viollet-le-Duc n'écrit pas de façon différente son Dictionnaire que le font Bosc,

Cali ou Alexander. Le Dictionnaire alors contient bien des mots, mais des mots qui sont avant tout signe d'images, des mots dont le référent est donné hors du discours. En d'autres termes des mots qui ne vivraient pas leur vie propre de mots. Pourtant, si le mot peut, dans certains cas, n'être finalement qu'une image chez Viollet-le-Duc, c'est, à partir du mot, la question de la *grammaire* qui se pose à Viollet-le-Duc, voulant «étudier l'architecture du XIIe siècle» – je cite – «comme on doit étudier sa langue, c'est-à-dire non seulement de façon à en connaître les mots mais encore la grammaire et l'esprit»: où naît l'idée du système. Mais ce système n'est point figé, il évolue et de cela Viollet-le-Duc a bien conscience (je renvoie à H. Damisch), mais Félibien aussi, qui note bien la diversité des usages de ces mots et a fort bien compris le phénomène que les linguistes aujourd'hui appelleraient «isotopie». N'écrit-il point: «Il m'a semblé que ce n'était pas assez de faire un simple dictionnaire mais de traiter d'abord des principes de chaque art en particulier. Ce traité pourra servir à l'intelligence des mots contenus dans le dictionnaire parce que, comme il y a des noms qu'il est malaisé de définir, on les entendra mieux quand ils seront enchaînés dans la suite d'un discours... pour la même raison on a gravé beaucoup de choses qui se comprennent encore plus facilement par des figures que par des paroles.»

On voit ici l'importance qu'a cette notion d'isotopie du discours, savoir le sens particulier que prend le mot immergé dans un contexte verbal. En effet, elle explique d'abord la présence du *traité* de Félibien en plus du dictionnaire, car c'est *l'enchaînement* que le traité fournit – et donc le sens – à la différence du Dictionnaire qui, pris au sens strict, ne livre que la signification. Elle explique ensuite la longueur de certains articles du Dictionnaire de Viollet-le-Duc, ceux-là mêmes qui font dire à Bosc qu'il ne s'agit pas dans le cas de Viollet-le-Duc d'un dictionnaire.

Loin de fixer les mots, le traité de forme dictionnaire peut donc parfois déboucher sur un questionnement. Et je crois qu'il faut faire une différence fondamentale entre l'attitude à l'égard des mots d'un Félibien ou d'un Viollet-le-Duc d'une part, ou même d'un Quatremère de Quincy, et celle d'un Right ou d'un Le Corbusier, qui pour n'avoir pas fait de dictionnaire, s'est permis de créer un nombre impressionnant de

néologismes (*usine verte, cité radieuse, unité d'habitation, fenêtre en longueur, etc.*...) Dans un cas il s'agit modestement et scientifiquement, dirait-on, de recenser les usages des mots. Car c'est bien d'une enquête qu'il s'agit en ce qui concerne Félibien pour qui la plus grande difficulté a été de trouver des interlocuteurs honnêtes qui ne mentent point: «je me suis souvent attaché à l'usage sur toutes sortes de règles et sur la raison même». Viollet-le-Duc lui aussi respecte l'usage avec toutefois l'interrogation sur la *raison*: «Nous avons pris le parti d'adopter, dans ce Dictionnaire, les mots consacrés par l'usage, sans discuter leur étymologie ou leur valeur, mais il faut avouer que le mot *cul-de-lampe*, tel qu'on l'applique depuis deux ou trois cents ans, n'est justifié par nulle bonne raison.» D'où peut émerger je crois une *théorie* prise en tant que connaissance de l'architecture. Dans d'autres cas, il s'agit d'imposer des mots, comme par exemple le fait Le Corbusier et par l'imposition de mots d'imposer des images. On sent bien cette réserve de Félibien qui a pourtant soumis son dictionnaire au contrôle de l'Académie Royale, lorsqu'il écrit que: «cet ouvrage n'est pas fait pour apprendre aux artisans à parler correctement, mais plutôt pour les entendre.»

Ce *rapport aux mots* me paraît essentiel, je crois qu'il permet de comprendre la présence dans le dictionnaire de Viollet-le-Duc du *monument idéal*. Si le mot, le néologisme chez Le Corbusier, recouvre un référent qui est un modèle, Viollet-le-Duc a, de son côté, bien conscience de ce que son entreprise du dictionnaire *éparpille* – mais il vise bien justement grâce au dictionnaire à *disséquer* – comme il le dit *éparpille* les monuments et leurs parties à travers le dictionnaire et c'est pourquoi il invente ce tome 10, dans lequel il trouve moyen de *réunir* ce qui a été, par le fait même du dictionnaire, dispersé en divers articles. Mais cet éparpillement est la conséquence même de la dissection qui est l'objectif visé par Viollet-le-Duc. Chez Viollet-le-Duc, se mêlent le théoricien et le doctrinaire ou, en d'autres termes, celui qui cherche à savoir et celui qui prétend savoir. L'un éparpille, dissèque, l'autre réunit dans le tout du bâtiment l'image idéale qui peut éventuellement servir de modèle.

Car s'il y a une question importante à mes yeux relativement aux traités de forme dictionnaire, c'est celle-ci: ou bien le Dictionnaire est

œuvre de fixation dogmatique, aboutissement final et figé d'une opération d'endoctrinement, et il n'est alors peut-être pas systématique, mais il est certainement systématique. Et c'est bien ce que Félibien cherche à éviter en disant que son dictionnaire n'est pas fait pour apprendre aux artisans à parler mais plutôt pour les entendre. Ou bien au contraire, le Dictionnaire est *ouverture*, en particulier ouverture à un questionnement théorique et non fixation d'un supposé savoir doctrinal. Le début de l'article *style* de Viollet-le-Duc montre comment il accepte *l'usage* des mots, tout en s'engageant dans un travail qu'on pourrait qualifier d'herméneutique: «Il y a le style; il y a les styles. Les styles sont les caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques. Les styles d'architecture grecque, romaine, byzantine, romane, gothique, diffèrent entre eux de telle sorte qu'il est aisé de classer les monuments produits de ces arts divers. Il eût été plus vrai de dire, la forme grecque, la forme romane, la forme gothique, et de ne pas appliquer à ces caractères particuliers de l'art le mot style; mais l'usage s'étant prononcé, on admet: le style grec, le style romain, etc.... Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici, nous avons fait ressortir dans plusieurs articles du Dictionnaire les différences de style qui permettent de classer par époques et par écoles les œuvres de l'architecture du Moyen Age. Nous ne parlerons donc que du style qui appartient à l'art considéré comme conception de l'esprit. De même qu'il n'y a que l'art, il n'y a que le style. Qu'est-ce donc que le style? C'est dans une œuvre d'art la manifestation d'un idéal établi sur un principe.»

Non seulement le système des mots n'est pas statique chez Viollet-le-Duc, même si la considération d'un *état*, une coupe sur le temps, dirait Saussure, est le fondement de l'entreprise du dictionnaire; c'est bien l'évolution diachronique des changements dans le système et des changements du système auxquels il s'attache. C'est ici que l'attitude de Viollet-le-Duc est très différente de ses contemporains, du moins ceux qui copient des modèles, car Viollet-le-Duc s'attache au procès de façon complémentaire de celle par laquelle il s'attache à l'Etat. Et ce n'est pas la moindre contradiction du Dictionnaire que cette double présence d'un monument idéal figé dans la synchronie et l'étude du processus, elle diachronique, du système.

De sorte que, en conclusion, j'opposerai encore des traités à caractère principalement iconique et d'autres à caractère verbal. Aux traités qui sont *modèles*, en un sens statique du terme, destinés à être copiés et à fonctionner dans l'ordre de l'imitation on peut, je crois, opposer ces traités en forme de dictionnaire pour ce qu'à l'opposé de l'image statique et synthétique ils induisent un questionnement diachronique sur l'évolution même des systèmes qu'ils semblent vouloir figer. Ceci pourrait expliquer le parallélisme qu'on peut, je crois, établir entre un Félibien qui, parti pour faire un dictionnaire, écrit un traité, et un Viollet-le-Duc qui se trouve lui aussi embarqué dans une histoire qui le mène à faire un dictionnaire dont nombreux sont les articles dépassant les cent pages. L'un et l'autre sont pris par la posture métalinguistique à laquelle oblige le fait même du «dictionnaire».

Œuvre ouverte plutôt que système de fixation, ce n'est pas selon moi une critique que celle qu'on peut lire dans le «Vocabulaire de l'Architecture Classique», savoir que «l'auteur s'y montre peu soucieux de fixer les acceptations et les emplois d'un vocabulaire qu'il pratique lui-même de façon si exemplaire». De cette ouverture du Dictionnaire de Viollet-le-Duc je verrais encore un témoignage: Viollet-le-Duc offre à son lecteur une série de pages blanches dans son dernier tome, en haut desquelles est inscrit «notes à la main» ce qui signifie qu'il attend du lecteur qu'il continue son œuvre.

P. B.

- 1 Ph. Boudon, Ph. Deshayes, Viollet-le-Duc, *Le Dictionnaire d'Architecture, relevés et observations*. P. Mardaga, Liège, 1981.
- 2 Cf. l'article de H. Damisch en G. Bekkers, *A la recherche de Viollet-le-Duc*, P. Mardaga, 1981, Liège.