

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 76 (1989)
Heft: 4: Form und Bedeutung = Forme et signification = Form and signification

Artikel: Gefäss ohne Inhalt : Form und Bedeutung bei Loos und Le Corbusier = L'architecture, un contenant sans contenu : forme et signification chez Loos et Le Corbusier

Autor: Vigato, Jean-Claude

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-57544>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gefäss ohne Inhalt

Form und Bedeutung bei Loos und Le Corbusier

Hinter Mies van der Rohe's schlichter Empfehlung, die Räume einfach etwas zu vergrössern, damit sie vielen Zwecken dienen können, verbirgt sich eine architektonische Intention. Im Barcelona-Pavillon fand man das, was ihm als architektonischer Ausdruck vorschwebte: den Raum als reine Form. Das Verhältnis von architektonischer Form und funktionellem Inhalt beschäftigte auch Loos und Le Corbusier. Heute gewinnt das Thema an Aktualität: Räume, die individuell interpretierbar sind, die erst durch das Zutun der Benutzer eine spezifische Bedeutung erhalten, entsprechen einer heterogenen Gesellschaft, die keine – oder viele «dictionnaires» der Bedeutungen kennt.

Forme et signification chez Loos et Le Corbusier

Derrière la remarque de Mies van der Rohe recommandant tout simplement d'agrandir les volumes afin qu'ils puissent convenir à de nombreuses fonctions, se cache une intention architecturale. Dans le pavillon de Barcelone, on trouvait l'expression architecturale dont il rêvait: l'espace en tant que forme pure. Le rapport entre forme architecturale et contenu fonctionnel préoccupa aussi Loos et Le Corbusier. Aujourd'hui, ce thème reprend de l'actualité: les espaces individuellement interprétables n'acquérant une signification spécifique que par l'action de l'utilisateur correspondent à une société hétérogène qui ignore tout dictionnaire de significations ou en connaît beaucoup.

Loos and Le Corbusier – Form and Significance

Obviously Mies van der Rohe's simple recommendation to enlarge the spaces somewhat, so they could serve many purposes, is a disguised architectonic intention. In the case of the Barcelona Pavilion you could see what he meant to achieve as an architectonic expression: space as pure form. (The relationship of architectonic form and functional contents also engaged Loos's and Le Corbusier's imagination.) Today, this theme once again regains its topicality: spaces that may be interpreted individually, that only their users are imbuing with a specific significance, conform to a heterogeneous society that knows either none – or a lot of "vocabularies" of significance.

Die französische Ausgabe der Schriften von Adolf Loos gibt an, dass *Architecture*, ein Text von 1910, ursprünglich ein Vortrag war, dessen erste deutsche Ausgabe spät bekannt wurde, nämlich erst, als *Malgré tout* 1931 in Innsbruck herauskam. *Der Sturm* veröffentlichte am 15. Dezember 1910 einen Auszug daraus, und eine französische Übersetzung, die im Dezember 1930 durch *L'Architecture d'aujourd'hui* wieder aufgegriffen werden würde, erschien ab 1913 in den *Cahiers d'aujourd'hui*. Es ist also durchaus möglich, dass Le Corbusier den Text des Wiener Meisters kannte, als er 1927 in der Herbstausgabe der Zeitschrift Jean Badovicis *L'Architecture Vivante* den folgenden Satz in Anführungszeichen wiedergab: «Et l'architecture, l'art seront réservés aux mausolées et aux édifices publics» um die «pauvres d'esprit, académiciens en herbes et en rêve», die das geäußert hatten, zu denunzieren. Loos hatte geschrieben: «Nur ein kleiner Teil der Arbeit des Architekten liegt im Bereich der schönen Künste: das Grabmal und die Gedenkstätte. Alles andere, was von Nutzen ist, einem Bedürfnis entspricht, muss frei von Kunst bleiben.» Es kann hier nicht darum ge-

hen, sich nachträglich über den Skandal zu empören und sich zu fragen, ob Charles-Edouard Adolf, seinen berühmten Vorgänger, zu den Armen im Geiste zählte, die den beanstandeten Satz geäußert und so die Tür des modernen Hauses der schönen Architekturkunst verschlossen hatten. Selbst wenn die beiden Texte denselben Lesern unter die Augen kommen konnten, selbst wenn *L'Architecture d'aujourd'hui* den einen dem anderen über den Weg warf, waren ihre Ziele ursprünglich nicht identisch: Während Loos sich zu den in der akademischen Tradition ausgebildeten Architekten zählte, zu den fähigen Entwerfern und eklektischen Verordnern der historischen Stilrichtungen, zielte Le Corbusier in Richtung auf die funktionalistische Tendenz der Moderne, die in der Formel endete: «la maison est une machine à habiter», während die Architektur «au-delà de la machine» gehen sollte.

Ausserhalb jeglicher chronologischer Studie und ohne die Absicht, zugunsten des einen der beiden grossen Meister der modernen Architektur entscheiden zu wollen, kann man sich dennoch dieser beiden Texte für den eigenen Gebrauch bedienen. Der Widerspruch,

den ihre Annäherung schafft, bahnt sich in einer schwierigen Frage an: jener nach dem Inhalt der Architektur. Es ist eine Pflicht, aus simpler Nächstenliebe allem vorab zu schreiben, dass die Antwort auf diese Frage nur eine Position auf dem Schlachtfeld der Architekturtendenzen darstellt, einer jetzt am Ende der achtziger Jahre sehr verworrenen Karte, auf der nichts mehr deutlich wird von den Lagern und den Farben der Kombattanten. Diese Antwort ist also weder objektiv noch wissenschaftlich, was sie nicht daran hindern wird, rational zu sein.

Die Texte von Loos und Le Corbusier sprechen beide von der Gemütsbewegung, die die Architektur hervorruft. Der erste behauptet: «Aufgabe der Architektur ist es, angemessene Emotionen hervorzurufen. Ein Raum muss angenehm sein, ein Haus dem Vorbeigehenden einen freundlichen Anblick gewähren, ihn zum Eintreten einladen. Ein Justizpalast muss das Gesetz zum Ausdruck bringen, das droht oder mahnt. Eine Bank muss Ihnen sagen: Deponiere dein Geld, es wird gut gehütet!» Indem er den Naturalismus des Modern Style ablehnt und an die Errungenschaften der kubistischen Revolution erinnert, proklamiert der zweite: «Emou-

voir avec quoi, non pas avec les petits oiseaux et les nuages de la nature extérieure, mais avec les oiseaux, les nuages, etc. ... du cœur humain: émouvoir avec les moyens plastiques, en créant des évocations, des êtres entiers, des potentiels émotifs, poèmes de l'époque moderne. Poèmes d'autant plus poignants et profonds qu'ils ont quitté l'étroite limite de la figuration directe et qu'ils se manifestent par le jeu des rapports, des proportions, des quantités, ordonnées, axées, comme des organismes créés par l'esprit des hommes, sortes de dieux échafaudés par des hommes: grands poèmes, grand lyrisme.» Und er fordert die mit der Erforschung des «type de la maison d'aujourd'hui» beschäftigten Architekten dazu auf, auf den Menschen zu hören, der verlangt: «Je veux quelque chose qui ne serve à rien, à rien qu'à me plaire, qu'à me ravir (...). Je prétends à jouir. Ce que vous appelez l'inutile m'est indispensable, sinon se sera l'abîme devant moi et je me suiciderai.» Diese Nutzlosigkeit ist die Kunst, die «n'est autre qu'une manifestation individuelle de liberté, de choix personnel». Das wäre der Inhalt des Werks.

Während die Hypothese dieses Inhalts das Zusammentreffen eines individuellen künstlerischen Verlangens und des freien Wunsches des Schöpfers voraussetzt, entscheidet der Wiener Vortrag in einem total entgegengesetzten Sinn, indem er Kunst und Beruf unterscheidet: «Der Künstler ist sein eigener Herr, der Architekt ist der Diener der Allgemeinheit.» Das Gebäude, in dem die sozialen Institutionen untergebracht sind, muss seinen funktionalen Inhalt deutlich zum Ausdruck bringen, das Zeichen, das Symbol muss ein gutes Bild seiner Funktion sein. Die Bezugnahme auf die römische Architektur ist die logische Ableitung dieser Überzeugung. Der Architekt muss die römische Tradition befolgen, wenn er möchte, dass sein Werk von einer Gesellschaft verstanden wird, die mit lateinischer Kultur gespeist worden ist. So wird der Text von Loos zur Bühne für ein verwirrendes Phänomen. Über den wesentlichen Symbolismus hinaus verleiht die Bezugnahme auf die antike Architektur dem Werk einen spezifisch architekto-

nischen formalen Inhalt. Auf dem Papier entstandenes literarisches, wienerisches Remake eines bekannten historischen Prozesses: Würden im Florenz des 15. Jahrhunderts nicht die römischen Ordnungen wieder angewandt, weil sie die Zeichen dieser imperialen Herrschaft waren, von der die durch den internationalen Handel reich gewordenen Kaufleute und Bankiers träumten, und weil sie die Symbole einer von der Omnipotenz der Kleriker befreiten humanistischen Kultur waren? Aber gleichzeitig bildeten sie die elementare Grundlage einer autonomen Architekturtheorie. Während man von der Architektur forderte, über ihre primäre Aufgabe hinaus, Menschen, Waren, Maschinen oder Institutionen unterzubringen, von sozialer, politischer oder ideologischer Bedeutung zu sein, errichtete sie mit jedem Gebäude ein Monument ihrer eigenen Geschichte. Die Architekten erhoben keinen Anspruch auf Autonomie oder taten es höchstens insgeheim in Gesprächen, deren Spur die Geschichte nicht festhalten konnte. Entschieden sie vorsichtig, ihr Engagement zu verschweigen und ihre Ergebnisse in den Glauben und die Hoffnungen ihrer Bauherren zu bestätigen, oder hatten sie kein klares Bewusstsein für den Prozess, den sie auslösten? Und was Loos angeht, war er sich trotz seiner Erklärungen dessen bewusst? Franz Glück vermerkt in der 1931 bei Crès in Paris publizierten Broschüre der Sammlung «Les artistes nouveaux»: «le sentiment qui empoigne, justement, le visiteur de la maison Müller, dont les pièces, complètement modernes, pourtant, respirent un esprit classique, semblent démentir la séparation (von Architektur und Kunst) établie par Loos»

Le Corbusier wollte, dass die Architektur, waren erst ihre Hausaufgaben erfüllt, etwas von der Ästhetik der modernen Zeit haben sollte, von der Ästhetik der Maschine, der Ozeandampfer, der Docks und Fabriken. Aber es hatte diese Begegnung gegeben, die alles umstürzte: vor den Augen des jungen Künstlers, der damals zur Art-Nouveau-Bewegung von Chaux-de-Fonds gehörte, dem von der Flora der Juraberge inspirierten Dekora-

tionsmaler, war 1911 «avec la violence du combat», das unmögliche und ideale Vorbild aller Bauwerke, der Tempel des Phidias, erschienen. Und sein Reisetagebuch fragt beunruhigt: «Mais pourquoi, à la suite de tant d'autre dois-je le désigner comme le Maître incontestable le Parthénon, lorsqu'il surgit de son assiette de pierre, et m'incliner, même avec colère, devant sa suprématie?» Und in den zwanziger Jahren sollte die Verbindung des Willens, die Architektur der Moderne zu verschreiben, mit dem Wunsch, in jeder «machine à habiter» die athenische Emotion wiederzufinden, eine theoretische Untersuchung veranlassen, deren schönste Seiten die Problematik der Proportion, der «tracés régulateurs» zum Modul revolutioniert haben.

Liest man Loos, den Handwerker, und Le Corbusier, den Künstler, entdeckt man, dass der Inhalt der Architektur in ihrer letzten Analyse die Architektur selbst ist.

Weder Funktion noch Raum

Schreibt man aber: Der Inhalt der Architektur ist die Architektur, heisst das nicht zu denken, dass die Architektur keinen Inhalt hat? Welch schönes Paradoxon für ein Gefäss, keinen Inhalt zu haben. Bevor man diese These vertieft, das heisst, ehe man der symbolistischen Hypothese definitiv den Rücken kehrt, um sie nicht nochmals anzutreffen, müsste man sie mit zwei quasi naturalistischen Konzeptionen des Paares Form/Inhalt beenden. Das erste geht ganz offensichtlich aus dem funktionalistischen Diskurs hervor: Die Architektur wäre die der Funktion gegebene Form. Stellen wir uns beispielsweise einen Raum von vier Metern Breite auf fünf Meter Länge vor. Eine Vorhalle mit Satteldach wird ihm vorangestellt. Wenn man darin eine Statue aus vergoldetem Holz und mit Einlegearbeiten aus Elfenbein aufrichtet, ist es ein Tempel, zündet man darin ein Feuer an, ein Megaron, spielt man Karten darin und grölt frivole Lieder dazu, eine Wachstube, stattet man ihn mit Korbmöbeln und einer Mandoline aus, ein Pavillon in einem Park... Ist nicht jede architektonische Form multifunktional, und wechselt

nicht ihre Funktion mit der Ausstattung? Stellen Sie Schreibtische, Computer und eine Kaffeemaschine in ein aristokratisches Stadthaus des 18. Jahrhunderts, und Sie erhalten den Sitz eines Finanzunternehmens aus dem 20. Jahrhundert.

Es war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich die Frage nach der Funktion oder eher die Frage nach der Entsprechung von Form und Funktion stellte. Das ist keineswegs eine rein intellektuelle Spekulation. Die Grundrisse der Gebäude werden immer komplexer, ob es sich nun um grosse herrschaftliche Privathäuser oder um öffentliche Gebäude handelt: Die Erschliessungswege vervielfachen sich, genauso wie die kleinen Räume, die als Nebenräume oder für sanitäre Einrichtungen dienen, und die Zimmer werden immer spezialisierter und werden mit Ruhemöbeln ausgestattet. Aber ist es das Respektieren der Funktion, das die Grundrisse zergliedert, malerische Silhouetten entwirft, die Baumassen kompliziert und die Fassaden unregelmässig durchbricht? Muss man nicht auch die neomediävistische Ästhetik einkalkulieren? Seitdem haben zahlreiche Architekten bewiesen, dass komplizierte Raumprogramme auch in absolut regelmässigen Grundrissen untergebracht werden können.

Bruno Zevi schrieb in *Apprendre à voir l'architecture*: «La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de l'espace interne». (...) le point fondamental est que tout ce qui ne possède pas d'espace interne n'est pas de l'architecture.» Der Inhalt der Architektur wäre somit der Raum. Will Zevi sagen, dass Architektur Hohlkörper schafft, die von den Menschen benützt werden (um nicht «bewohnt» zu sagen, was diese Zeilen mit etwas Psychosozologie verunklären würde)? Es wäre eine Beleidigung dieses Denkers, wenn man den Begriff des Raumes in einem so trivialen Sinne auffasste. Dieses Wort bezeichnet eine noble Materie. Überdies liest man: «Celui qui étudie le temple grec d'une façon architecturale, recherchant d'abord une conception spatiale, crie à la non-architecture.» Weder die Cella wäre ein Raum, noch die Säu-

lenhalle, noch das Pronaos, all das wäre nur Skulptur. Was die neoklassizistische Architektur des 19. Jahrhunderts angeht, so schüfe sie nur «des coffres muraux». Gemäss Zevi können Innenräume also entweder schlechte «coffres muraux» oder gute Räume sein. Das heisst, dass jeder Raum nach der Konzeption der Volumetrie bewertet wird, was Zevi als «l'espace organique» bezeichnet, und was man manchmal «modernem Raum» nennt oder wie Theo van Doesburg «Zeit-Raum», den er «antikubisch» und «formlos» möchte.

Für den, der dieses architektonische Engagement nicht teilt, hat dieser berühmte Raum keine reale Existenz im Entwurf: Es gibt nur Volumen, die sich denken lassen und sich von aussen oder innen darstellen. Es ist richtig, dass die Architektur eine Arbeit im Raum ist, im banalsten Sinn des Wortes, so wie es das Lexikon formuliert: «Unendliche Ausdehnung, die alle Gegenstände umschliesst.» Le Corbusier schrieb in «L'espace indicible», einem Artikel von 1946, ergreifend: «L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés.» Ist es nicht das Nachdenken über diese «moyens appropriés», was grundlegend ist? Es muss angemerkt werden, dass, wenn dieser Artikel die Frage der «quatrième dimension» anschneidet, er sich von den allgemeinen modernistischen Auffassungen entfernt: «La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée», schreibt Le Corbusier und fügt hinzu: «c'est une victoire de proportionnement en toutes choses (...). Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible.» Der Raum wäre also der Name der Freude, den die Architektur hervorruft, nicht ein Inhalt, sondern ein Effekt des Werkes, die glückliche Erfahrung seiner Volumen und seiner Lichter, so dass sich die Mauern öffnen oder auflösen.

Symbolismus oder Autonomie

Wenn François Chaslin, Chefredaktor von *L'Architecture d'Aujourd'hui*, schreibt: «Jean Nouvel c'est le monde contemporain qui pénètre de toutes parts l'architecture...», verleiht er der Architektur eine Rolle, die man ihr schon so oft auf die Fassade geklebt hat: die Zeit darzustellen, hier die Gegenwart. Aber man kann sich auch um die Vergangenheit bemühen, oder, was auch nicht schlecht ist, um die bessere, sich in der progressistischen Tradition wiegende Zukunft. Das Gebäude ist dann die Darstellung einer ausserhalb der Architektur liegenden Vorstellung. Die Unterkunft wird zum Symbol. Es gibt nicht nur die Zeit, die so mit ein paar Steinen, Metallstücken oder Tonnen von Eisenbeton dargestellt werden kann: Die Macht, der Reichtum, die Heimat, national oder regional, der Fortschritt sind nicht zu vernachlässigen... Es ist klar, dass ein Gebäude, bestimmt für eine grössere oder kleinere Anzahl von Personen, vom Einfamilienhaus bis zur Kathedrale oder dem Gemeindesaal, immer zum Träger symbolischer Werte wird, die ausserhalb der Architektur liegen. Angemerkt sei, dass innerhalb dieser individuellen oder sozialen Prozesse dasselbe Gebäude unterschiedliche, ja sogar widersprüchliche Werte nacheinander oder gleichzeitig annehmen kann. Dennoch ist dieses symbolische Funktionieren des Gebäudes nicht immer offensichtlich. Es muss häufig lesbare ikonische Zeichen tragen.

Die Architekturtheorie kann diesen Prozess der symbolischen Wertsteigerung integrieren oder ignorieren. Die Vorteile der ersten Option, der Integration, sind nicht unwesentlich: Sie schafft ein Terrain des gegenseitigen Verstehens zwischen der Architektur und den Institutionen, der Politik, der Religion oder der Kunstkritik. Man muss dann aber akzeptieren, dass das Werk in seiner Materialität von einer Abstraktion dominiert wird: einer politischen, religiösen oder ästhetischen Vorstellung. Man betritt also die Logik einer absteigenden Ästhetik: Das Werk wird zum Vektor eines Sinns, der vom Himmel fällt oder – romantischer ausgedrückt –, den der Architekt am

Himmel erblickt hat, denn das ist für den Künstler eine beneidenswerte Aufgabe: Mittler zu sein zwischen dem Werk und dem, was es enthält und was es übersteigt, seinem Sinn. Da der Tod der Ideologien proklamiert ist und der Fortschritt durch die Umweltverschmutzung etwas abgewertet ist, ist es die Spitze der Gegenwart, auf der sich das Werk einschalten muss. Unter dem vor Leitungsnetzen knisternden Himmel, am Ende der Koaxialkabel versprechen die Klinken der Fast-Modernität das Medienparadies. Diese Gegenwart lebt nicht von der Hand in den Mund, sie wird erworben aus der Angst vor dem Veralten, aus dem beschleunigten Konsumieren von Programmiersprachen, von Lexika, von Moden und Stars.

Die perverseste Illusion ist es zu denken, jedes Gebäude enthalte ein Stückchen von einem Absoluten, das ihm Sinn gibt und von dem es nur die unvollkommene Realisierung ist – wenn alles perfekt ist im Himmel der Ideen, dann gilt das nicht ebenso für die Erde der Baustellen. Welch ein Paradies für den Kritiker! Seine Arbeit besteht darin zu verfügen: dieses Gebäude ist Architektur oder nicht, es enthält ein Molekül des Absoluten oder nicht. Ausserdem, werden Sie sagen, muss dieser Prüfer des Sinns beweisen, dass er etwas von Architektur versteht. Das ist nicht schwierig: Er kann Bücher zitieren und sich auf die Meister berufen, zu deren Schüler er sich bescheiden erklären wird. Die Bücher und die Meister widersprechen sich natürlich. Aber sind die Wege, die zur Architektur führen, nicht zahllos?

Wenn der Kritiker nicht wäre, fiel auf das Gebäude ausser Regen oder Schnee nichts vom Himmel. Die Zimmer wären leer. Die Architektur wäre nur ein Behälter. Ohne Inhalt. Entmutigend! Und dennoch. Wäre es nicht besser, das Wort zu streichen? Genügt es nicht, Unterkünfte zu errichten, aufmerksam gegenüber den Bedürfnissen ihrer Bewohner, gut gebaut, solide und wirtschaftlich? Aber die Werke existieren, alte wie neue, und Sie haben Kilometer hinter sich gebracht und schliesslich die Schwelle überschritten, mit vor Staunen offenem Mund. Und all die Werke, von denen Sie träumen,

weil Sie deren Grundrisse, Schnitte und Fotografien bewundert haben. Und es gibt die Architekten, die wünschen, dass die Unterkünfte, die sie entwerfen, genauso wundervoll sein mögen wie die Werke, die sie so beeindruckt haben. Bei jedem ihrer Projekte entsteht der hochmütige Ehrgeiz von neuem, das Gebäude, mit dem man sie betraut hat, grösser zu bauen als es die Aufgabe erfordert, aus Liebe zu einer Kuppel in der Erinnerung, aus Respekt für die Gemütsbewegung, die sie in ihnen hervorgerufen hatte, und aus Zuneigung zu ihrem Erbauer. Manchmal sind sie glücklich darüber: Stellen Sie sich Louis Kahn mitten in der grossen Halle der Bibliothek von Exeter vor, wie er Brunelleschi duzt, und Le Corbusier in Chandigarh, wie er sich an den jungen Mann von 1911 erinnert, den die Schönheit der Akropolis berauscht hatte.

Architektur könnte der Name sein für die aufsteigende treibende Kraft, die das Werk über die direkten funktionellen und symbolischen Aufgaben hinaus auf die Höhe der Werke erhebt (oder noch höher), innerhalb derer sie ihr Trachten erkennt. Eine fortschreitende Ästhetik.

Jedes Werk schafft sein eigenes Wertesystem ausgehend von jenen Werken, an die es sich anlehnt, Werke, die erst gestern oder schon vor Jahrhunderten erbaut wurden. Die Zeit ist kein Kriterium in diesem System, «L'art n'avance pas; il change», schreibt André Comte-Sponville in *Le mythe d'Icare*, 1984 publiziert, dem ersten Band des *Traité du désespoir et de la béatitude*, dessen dritter Teil: «Les labyrinthes de l'art: Un grand ciel immuable et subtil...».

Man könnte sagen, dass seit der Renaissance dieses Phänomen langsam und inmitten unzähliger Widersprüche bewusst wird: Es entledigt sich seiner trivialen Version, der Nachbildung ausgewählter Bruchstücke, und lässt theoretische Arbeiten entstehen, die in zwei sich ergänzenden Richtungen vorangehen: die Analyse der typischen architektonischen Formen und das Formulieren der architektonischen Probleme und Vorstellungen, die während der Entwurfsarbeit einsetzen. Die formale Analyse geht also der technischen Analyse und selbst-

verständlich der historischen oder symbolischen Interpretation voraus. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen sind die Werke, ehe sie Konstruktionen oder Fakten der Zivilisation sind, konkrete und materielle Formen, Lösungen zu spezifisch formalen Fragen von Anordnung, Belichtung und Dimensionierung der Baukörper. Man kann die Freude, die ihre Betrachtung hervorruft, und das Vergnügen, das aus ihrem Verständnis heraus entsteht, nur als ästhetisch bezeichnen. Wie man auch die architektonische Problematik, aus der sie entstehen, nur ästhetisch nennen kann. Kann man sie klassisch nennen? Das hängt selbstverständlich von den Werken ab, die hineinspielen. Aber die Klassik von heute, das heisst, einer Zeit, in der ihre Einverleibung durch eine politische Ideologie kaum mehr möglich ist, gehört ihr glaubwürdig an.

Zu behaupten, die Architektur sei ein Behälter ohne Inhalt, heisst also die Form um ihrer selbst willen und in sich selbst wählen und Anspruch auf ihre Autonomie in bezug auf ihre Schutzfunktion und die symbolischen Brauchbarkeiten, die ihr oft auferlegt werden, zu erheben. Bei dieser Wahl spielt keine Misanthropie mit, im Gegenteil. Zu behaupten, dass dieser Behälter ohne Inhalt Architektur ist, bedeutet für den Architekten, seinen Bewohnern, seinen Nutzern, seinen Besuchern diese ästhetische, unbeschreibliche Gefühlsregung zu offerieren, die er selbst vor den grössten und schönsten Gebäuden erfahren hat. Man muss auch begreifen, dass in dieser aufgehenden Ästhetik dem Werk der beste Anteil zukommt. Die Schöpfung ist dort grösser als ihr Schöpfer. Sie ist dort auch grösser als alle Ausführungen, die sie hervorruft. Und vor allem ist sie in nichts die Realisierung oder die Illustration eines theoretischen Prinzips: Innerhalb einer solchen Ästhetik steht die Architekturtheorie im Dienst des Werkes, sie ist nur eines der intellektuellen Werkzeuge, die ihm helfen, sich über seine Entstehungsbedingungen zu erheben.

J.C. V.

Jean-Claude Vigato

L'architecture, un contenant sans contenu

L'édition française des écrits d'Adolf Loos précise qu'*Architecture*, un texte daté de 1910, fut à l'origine une conférence dont la première édition allemande connue fut tardive, puisqu'il fallut attendre *Malgré tout* la compilation éditée à Innsbruck en 1931. Mais la revue *Der Sturm* en donna un fragment le 15 décembre 1910 et une traduction française, qui sera reprise par *L'Architecture d'aujourd'hui* en décembre 1930, fut publiée dans les *Cahiers d'aujourd'hui* dès 1913. Si bien que Le Corbusier pouvait connaître le texte du maître viennois lorsque, en 1927, dans le numéro d'automne de la revue de Jean Badovici, *L'Architecture Vivante*, il écrivit, entre guillemets, comme une citation, cette phrase: «Et l'architecture, l'art seront réservés aux mausolées et aux édifices publics», pour dénoncer les «pauvres d'esprit, académiciens en herbes et en rêve» qui l'avaient proférée. Loos avait écrit: «Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts: le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art.» Il n'est pas question, ici, de crier retrospectivement au scandale et de se demander si Charles-Edouard classait ou ne classait pas Adolf, son prestigieux aîné et prédécesseur, parmi les esprits pauvres qui auraient prononcé la phrase incriminée et ainsi fermé la porte de la maison moderne au bel art architectural. Même si les deux textes on pu tomber sous les yeux des mêmes lecteurs, même si *L'Architecture d'aujourd'hui* a jeté l'un en travers du chemin de l'autre, à l'origine, leurs cibles n'étaient pas identiques: alors que Loos s'en prenait aux architectes formés dans la tradition académique, dessinateurs habiles et prescripteurs éclectiques des styles historiques, Le Corbusier visait en direction de la tendance fonctionnaliste du Mouvement moderne, de ceux qui s'arrêtaient à la formule: «la maison est une machine à habiter», alors que l'architecture devait s'élever «au-delà de la machine».

Cependant, en dehors de toute étude chronologique et sans prétendre trancher en faveur de l'un des deux grands maîtres de l'architecture moderne – tâche difficile sinon impossible car leurs œuvres théoriques sont si riches que l'on ne peut rien conclure de la lecture d'une page, en dehors de son analyse dans la situation historique précise qui l'a engendrée, sans qu'une autre page ne vienne le démentir – on peut se servir de ces deux textes, pour notre propre usage, pour notre hygiène architectonique. La contradiction que leur rapprochement crée, se noue sur une question épineuse: le contenu de l'architecture. C'est un devoir de simple charité épistémologique que d'écrire, avant tout autre mot, que la réponse à cette question n'est qu'une position sur le plan de bataille des tendances architecturales, carte bien embrouillée en cette fin des années quatre-vingts, où rien ne se distingue plus ni des camps, ni des couleurs des combattants. Cette réponse n'est donc ni objective, ni scientifique, ce qui ne l'empêchera pas d'être rationnelle, l'auteur l'espère.

Les textes de Loos et du Corbusier parlent tous deux de l'émotion que provoque l'architecture. Le premier affirme: «La tâche de l'architecte est de provoquer des émotions justes. Une chambre doit être plaisante, une maison sourire au passant, l'inviter à entrer. Un palais de justice doit faire le geste de la loi qui menace ou avertit. Une banque doit vous dire: dépose ton argent, il sera bien gardé.» Rejetant le naturalisme du modern style et rappelant les acquits de la révolution cubiste, le second proclame: «Emouvoir avec quoi, non pas avec les petits oiseaux et les nuages de la nature extérieure, mais avec les oiseaux, les nuages, etc. ... du cœur humain: émouvoir avec les moyens plastiques, en créant des évocations, des êtres entiers, des potentiels émotifs, poèmes de l'époque moderne. Poèmes d'autant plus poignants et profonds qu'ils ont quitté l'étroite limite de la figuration directe et qu'ils se manifestent par le jeu des rapports, des proportions, des quantités, ordonnés, axés, comme des organismes créés par l'esprit des hommes, sortes de dieux échafaudés par des hommes: grands poèmes, grand lyrisme.» Et il invite les architectes absorbés par la recherche du «type de la maison d'aujourd'hui» à écouter

l'homme qui demande: «Je veux quelque chose qui ne serve à rien, à rien qu'à me plaire, qu'à me ravir (...). Je prétends à jouir. Ce que vous appelez l'inutile m'est indispensable, sinon se sera l'abîme devant moi et je me suiciderai.» Cette inutilité, c'est l'art, qui «n'est autre qu'une manifestation individuelle de liberté, de choix personnel». Le contenu de l'œuvre se serait donc cela.

Alors que l'hypothèse de ce contenu suppose la rencontre d'une demande artistique individuelle et du libre désir du créateur, la conférence viennoise tranche dans un sens totalement opposé, distinguant l'art et le métier: «L'artiste est son propre maître, l'architecte est le serviteur de la communauté.» L'édifice, où s'abritent les institutions sociales, doit clairement communiquer son contenu fonctionnel, il doit être le signe, le symbole ou l'image, une bonne image, de sa fonction. La référence à l'architecture romaine est la déduction logique de cette conviction. L'architecte doit poursuivre la tradition romaine s'il veut que son œuvre soit comprise par une société nourrie de culture latine. C'est alors que le texte de Loos devient le théâtre d'un phénomène troublant. Au-delà du symbolisme premier, la référence à l'architecture antique fait entrer dans l'œuvre un contenu formel spécifiquement architectural. Remake littéraire et viennois, dans le laboratoire de l'écriture, d'un processus historique connu: à Florence, au XVe siècle, les ordres romains ne furent-ils pas réemployés parce qu'ils étaient les signes de cette puissance impériale dont rêvaient marchands et banquiers enrichis par le commerce international et parce qu'ils étaient les symboles d'une culture humaniste libérée de l'omnipotence des clercs? Mais, en même temps, ils formèrent la base élémentaire d'une théorie architectonique autonome. Alors que l'on demandait à l'architecture, en plus de sa tâche première: abriter des hommes, des marchandises, des machines ou des institutions, de porter des significations sociales, politiques ou idéologiques, elle élevait dans chaque édifice construit un monument à sa propre histoire. Les architectes ne revendiquèrent pas cette autonomie, ou ils le firent dans le secret de conversations dont l'histoire n'a pu garder la trace. Jugèrent-ils plus prudent de taire leur engagement

et d'affirmer leur soumission à la foi et aux espérances de leurs commanditaires ou bien n'eurent-ils pas une conscience claire du processus qu'ils déclenchaient? Et, pour ce qui le concerne, malgré ses déclarations, Loos en avait-il conscience? Franz Glück note dans la brochure de la collection «Les artistes nouveaux» publiée chez Crès à Paris en 1931: «le sentiment qui empoigne, justement, le visiteur de la maison Müller, dont les pièces, complètement modernes, pourtant, respirent un esprit classique, semblent démentir la séparation établie par Loos» entre architecture et art.

Le Corbusier voulait que, ses tâches ménagères remplies, l'architecture participe de l'esthétique des temps modernes, l'esthétique de la machine, des transatlantiques, des docks, des usines. Mais il y avait eu cette rencontre qui avait tout bouleversé: en 1911, devant les yeux du jeune artiste, qui appartenait alors au mouvement art nouveau chaux-de-fonnier, ornemaniste inspiré par la flore des monts du Jura, était apparu, «avec la violence du combat», le modèle impossible et idéal de tout édifice, le temple de Phidias. Et son journal de voyage questionne, inquiet: «Mais pourquoi, à la suite de tant d'autre dois-je le désigner comme le Maître incontestable le Parthénon, lorsqu'il surgit de son assiette de pierre, et m'incliner, même avec colère, devant sa suprématie?» Et dans les années vingt, la conjonction de la volonté de remettre l'architecture dans la modernité et du désir de retrouver dans chaque «machine à habiter» l'émotion athénienne, allait inspirer une recherche théorique dont les plus belles pages ont révolutionné la problématique de la proportion, des «tracés régulateurs» au Modulor.

A lire Loos, l'artisan et Le Corbusier, l'artiste, on découvre que le contenu de l'architecture, en dernière analyse, c'est l'architecture.

Ni la fonction, ni l'espace

Mais écrire: le contenu de l'architecture, c'est l'architecture, n'est-ce pas penser que l'architecture n'a pas de contenu? Quel beau paradoxe pour un contenant que de n'avoir pas de contenu. Avant de creuser cette thèse, c'est-à-dire avant de tourner définitivement le dos à l'hypothèse symboliste, il faudrait, pour ne pas les retrouver sur notre chemin, en finir avec deux concep-

tions quasi naturalistes du couple forme/contenu. La première relève bien évidemment du discours fonctionnaliste: l'architecture serait la forme donnée à la fonction. Imaginons une pièce de quatre mètres de large par cinq mètres de long, par exemple. Couverte par un toit à double pente, elle est précédée par un vestibule. Si on y dresse une statue en bois doré et plaque d'ivoire, c'est un temple, si on y allume un feu, un mégaron, si on y joue aux cartes en braillant des chansons paillardes, un corps de garde, si on y apporte des meubles d'osier et une mandoline, un pavillon dans un parc... Toute forme architecturale ne serait-elle pas multifonctionnelle changeant de fonction avec l'équipement qu'elle reçoit? Mettez des bureaux, des ordinateurs et une machine à café dans un hôtel urbain et aristocratique du XVIIIe siècle et vous aurez le siège d'une société financière du XXe siècle. Evidemment, il y a des limites à cette polyfonctionnalité qui reste dépendante des caractéristiques dimensionnelles et distributives de l'édifice utilisé: dans un stade de football, il vaut mieux faire jouer un groupe rock qu'un quatuor à cordes, mais on peut y mettre un pape et les desservants et fidèles nécessaires ou des prisonniers politiques.

C'est dans la seconde moitié du XIXe siècle que se pose la question de la fonction ou plutôt la question de l'adéquation entre forme et fonction. Ce n'est en rien une pure spéculation intellectuelle. Les plans des édifices deviennent de plus en plus complexes, qu'il s'agisse des grands hôtels particuliers ou des édifices publics: les circulations se multiplient ainsi que les locaux de petite taille réservés aux services ou à l'hygiène et les pièces se spécialisent de plus en plus, recevant des meubles à demeure. Mais est-ce le respect de la fonction qui désarticule les plans, dessine des silhouettes pittoresques, complique les volumes et perce irrégulièrement les façades. Ne faut-il pas aussi compter avec l'esthétique néo-médiévisse? Depuis de nombreux architectes ont prouvé que des distributions complexes pouvaient s'inscrire dans des plans d'une régularité absolue.

Bruno Zevi écrivit dans *Apprendre à voir l'architecture*: «La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de l'espace

interne». (...) le point fondamental est que tout ce qui ne possède pas d'espace interne n'est pas de l'architecture.» Le contenu de l'architecture serait l'espace. Zevi veut-il dire que l'architecture produit des corps creux dont les cavités sont utilisées (pour ne pas écrire habitées, ce qui ne manquerait pas de barbouiller ces lignes d'un peu de psychosociologie) par les hommes? Ce serait faire injure à ce penseur que de s'arrêter à une acception aussi triviale du mot espace. Le mot désigne une matière noble. D'ailleurs on lit: «Celui qui étudie le temple grec d'une façon architecturale, recherchant d'abord une conception spatiale, crie à la non-architecture.» Le volume interne de la cella ne serait pas de l'espace, ni la colonnade, ni le pronaos, tout cela ne serait que de la sculpture. Quant au néogrec du XIXe siècle, il ne fabriquerait que des «coffres muraux». Selon Zevi, les volumes internes peuvent donc être soit de mauvais coffres muraux, soit de bons espaces. C'est que tout espace est jugé à l'aune d'une conception de la volumétrie que Zevi nomme «l'espace organique», que parfois on appelle «l'espace moderne» ou, comme Théo van Doesbourg, «l'espace-temps», celui qu'il veut «anti-cubique» et «informe».

Pour qui ne partage pas cet engagement architectonique, ce fameux espace n'a pas d'existence réelle dans le projet: il n'est que des volumes qui s'imaginent et se représentent du dehors et du dedans. Il est vrai que l'architecture est un travail dans l'espace, au sens le plus banal du terme, celui qu'énonce le dictionnaire: «étendue indéfinie qui contient tous les objets». Le Corbusier écrivit dans «L'espace indicible», cet article de 1946, si émouvant: «L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés.» N'est-ce pas la réflexion sur ces «moyens appropriés» qui est fondamentale? Il faut noter que lorsqu'il aborde la question de la «quatrième dimension», cet article s'écarte des conceptions modernistes communes: «La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée», écrit Le Cor-

busier, qui ajoute: «c'est une victoire de proportionnement en toutes choses (...). Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, *accomplit le miracle de l'espace indicible*.» L'espace serait alors le nom de la jouissance que provoque l'architecture, non un contenu mais un effet de l'œuvre, l'expérience heureuse de ses volumes et de ses lumières, si forte qu'elle ouvre et efface les murs, mais impossible sans eux car alors l'espace, c'est le vide.

Symbolisme ou autonomie: esthétique descendante ou ascendante

Lorsque François Chaslin, rédacteur en chef de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, écrit: «Nouvel (Jean, architecte français), c'est le monde contemporain qui pénètre de toutes parts l'architecture...», il fait jouer à l'architecture un rôle qu'on lui a déjà collé sur la façade, tant et tant de fois: représenter le temps, ici le présent, mais on peut aussi solliciter le passé, glorieux ou heureux, ou, ce qui n'est pas mal non plus, l'avenir, meilleur et chantant dans la tradition progressiste. L'édifice est alors la représentation d'une notion extra-architecturale. L'abri devient un symbole. Il n'y a pas que le temps qui puisse être ainsi représenté par quelques pierres, morceaux de métal ou tonnes de béton armé: la puissance, la richesse, la patrie, nationale ou régionale, le progrès ne sont pas à négliger... Il est évident qu'un bâtiment devient toujours porteur de valeurs symboliques extra-architecturales à l'usage d'un nombre plus ou moins grand de personnes, de la maison familiale à la cathédrale ou à la maison du peuple. Notons que, dans ces processus individuels ou sociaux, le même bâtiment peut porter des valeurs différentes, voire contradictoires, soit successivement, soit simultanément. Pourtant ce fonctionnement symbolique de l'édifice n'est pas toujours évident. Il doit souvent porter des signes iconiques redondants mais plus lisibles. Et puis, comme Victor Hugo le regrettait déjà dans *Notre Dame de Paris*, depuis l'invention de l'imprimerie, l'architecture a perdu la première place dans la hiérarchie médiatique.

La théorie architectonique peut intégrer ou ignorer ce processus de valorisation symbolique. Les

avantages de la première option, l'intégration, ne sont pas négligeables: elle crée un terrain d'entente entre l'architecture et les institutions, la politique, la religion ou la critique artistique. Mais il faut alors accepter que l'œuvre, dans sa matérialité, soit dominée par une abstraction: une idée politique, religieuse ou esthétique. On entre alors dans la logique d'une esthétique descendante: l'œuvre devient le vecteur d'un sens qui lui tombe du ciel ou, version romantique, que l'architecte a vu dans le ciel, car voilà pour l'artiste une place enviable: médiateur entre l'œuvre et ce qu'elle contient et qui la dépasse, son sens. La mort des idéologies ayant été proclamée et le progrès à venir étant quelque peu dévalorisé par des pollutions trop menaçantes, aujourd'hui, c'est à la pointe du présent que l'œuvre doit se brancher. Sous le ciel crépitant des réseaux, au bout des câbles coaxiaux, les jacks de la fast-modernité promettent le paradis médiatique. Ce présent ne se vit pas au jour le jour, il se gagne dans l'angoisse de l'obsolescence, dans la consommation accélérée des logiciels, des lexiques, des modes, des stars. Mais le ciel de l'œuvre peut être moins électrique: le grand serein de l'architecture.

Voilà bien l'illusion la plus perverse: penser que chaque édifice contient une parcelle d'un absolu qui lui donne sens et dont il n'est que la réalisation imparfaite – si tout est parfait dans le ciel des idées, il n'en va pas de même sur la terre des chantiers – et qui a nom architecture. Quel paradis! pour le critique. Son travail consiste à décréter: ce bâtiment est ou n'est pas de l'architecture, il contient ou ne contient pas une molécule de l'essence. Encore faut-il, direz-vous, que cet examinateur du sens prouve qu'il porte la parole authentique de l'architecture. Cela n'est pas si difficile: il peut citer les livres et invoquer les maîtres dont il se dira humblement le disciple. Evidemment, les livres et les maîtres se contredisent, mais les chemins qui mènent à l'architecture ne sont-ils pas innombrables? A tout prendre, quand elle ne se contente pas d'une vague définition de l'architecture, qui tient du mystère révélé, cette option est moins loin que la précédente d'une approche de l'œuvre pour elle-même et en elle-même. Elle en est aussi plus proche que la vision romantique qui, dans la

création (l'œuvre), ne voit que le créateur, dont elle magnifie l'originalité et la sauvage et miraculeuse spontanéité.

Sur l'édifice, rien ne tomberait du ciel que la pluie ou la neige. Ses pièces seraient vides. Ses murs sonneraient le creux. L'architecture ne serait qu'un contenant. Sans contenu. Désespérant! Et pourtant. Faut-il alors supprimer le mot? Ne suffit-il pas d'élever des abris, bons outils, attentifs aux besoins de leurs habitants, bien construits, solides et économiques? Mais les œuvres existent, antiques ou neuves, et vous avez parcouru des kilomètres, et vous voilà, la porte enfin franchie, bouche bée. Et toutes les œuvres dont vous rêvez pour avoir admiré leurs plans, leurs coupes et des photographies. Et les architectes existent, qui désirent que les abris qu'ils dessinent et dont ils dirigent la construction, soient aussi magnifiques que les œuvres qui les ont émus. A chacun de leurs projets, renaît l'ambition orgueilleuse: élever l'édifice qu'on leur a confié plus haut que les tâches immédiates qu'il doit remplir, par amour pour une coupole qu'un rai de lumière partageait un jour déjà lointain de leur mémoire, par respect pour l'émotion qu'elle leur donna et par amitié pour son architecte. Quelquefois, ils en sont heureux: Imaginez Louis Kahn planté au milieu du grand hall de la bibliothèque d'Exeter tutoyant Brunelleschi et Le Corbusier à Chandigarh se souvenant, apaisé, du jeune homme de 1911 que la beauté de l'Acropole d'Athènes subjuguait. Souvent, ils en souffrent.

Architecture pourrait être le nom donné à la force motrice ascendante qui élève l'œuvre au-dessus des tâches fonctionnelles et symboliques immédiates, à la hauteur (ou plus haut encore) que les œuvres dans lesquelles elle reconnaît sa recherche. Une esthétique ascendante.

Chaque œuvre crée son propre système de valeurs, dans les liens qu'elle noue avec les œuvres qu'elle a choisis pour points d'appui, construites hier ou il y a des siècles. Le temps n'est pas un critère dans ce système, car, s'il peut y avoir progrès technique, du point de vue du franchissement par exemple ou de l'isolation thermique, il n'y a pas de progrès du point de vue de l'œuvre. «L'art n'avance pas; il change», écrit André Comte-Sponville dans *Le*

mythe d'Icare, publié en 1984, le premier tome du *Traité du désespoir et de la béatitude*, dont la troisième partie: «Les labyrinthes de l'art: Un grand ciel immuable et subtil...» inspire la philosophie de cet article.

On pourrait dire que, depuis la Renaissance, lentement et au milieu de contradictions innombrables, ce phénomène devient conscient: il se dégage de sa version triviale, la copie de morceaux choisis, et suscite des travaux théoriques qui avancent dans deux directions complémentaires: l'analyse des formes architecturales typiques et la formulation des problèmes et des notions architectoniques qui s'investissent dans le travail de projet. L'analyse formelle prend alors le pas sur l'analyse technique et, bien évidemment, sur l'interprétation historique ou symbolique. Dans cette perspective, avant d'être des constructions ou des faits de civilisation, les œuvres sont des formes, concrètes et matérielles, des solutions aux questions spécifiquement formelles posées par l'agencement, l'éclairage et le dimensionnement des volumes qui composent les nécessaires abris, nécessairement utilisables et solides. On ne peut nommer autrement qu'esthétiques la jouissance, que donne leur contemplation, et le plaisir, qui naît de leur compréhension. Comme on ne peut nommer qu'esthétique la problématique architectonique dont elles naissent. Peut-on la nommer classique? Cela dépend évidemment des œuvres qui y entrent. Mais le classicisme d'aujourd'hui, c'est-à-dire d'un temps où son annexion par une idéologie politique n'est plus guère de mode, lui appartient authentiquement.

Affirmer que l'architecture est un contenant sans contenu, c'est donc choisir la forme pour elle-même et en elle-même et revendiquer son autonomie par rapport à sa fonction d'abri et aux services symboliques qui lui sont souvent imposés. Il n'entre dans ce choix aucune misanthropie, bien au contraire. Car, pour l'architecte, affirmer que ce contenant sans contenu est de l'architecture, c'est vouloir offrir à ses habitants, à ses usagers, à ses visiteurs, cette émotion esthétique, indicible, qu'il a lui-même éprouvé devant les plus grands et les plus beaux édifices. Il faut aussi comprendre que, dans cette esthétique ascendante, c'est à l'œu-

vre, à la création que va la meilleure part. La création y est plus grande que son créateur. Elle y est aussi plus grande que tous les discours qu'elle suscite. En particulier, elle n'est en rien la réalisation ou l'illustration d'un principe théorique: dans une telle esthétique, la théorie architectonique est au service de l'œuvre, elle n'est qu'un des outils intellectuels qui l'aident à s'élever au-dessus de ses conditions de production.

J.C. V.