

Gottfried Semper

**Du style
et de
l'architecture
Écrits, 1834-1869**

*Traduit de l'allemand par Jacques Soullou
avec la collaboration de Nathalie Neumann*

Introduction et notes : Jacques Soullou

Éditions Parenthèses

En couverture :

Gottfried Semper, *Design for a tribune in the aula*, 1858-1863 (détail),
© Institut für Geschichte und Theorie der Architektur,
Semper Archiv, ETH Zurich.

Remerciements à :

Christine Ferret, pour son bienveillant soutien tout du long de ce chemin plein d'embûches,

Cordula Bitterlin qui m'a permis de résoudre plusieurs difficultés de traduction dans la conférence intitulée *De la détermination formelle de l'ornement*,

Heidrun Laudel qui m'a autorisé à traduire et reproduire sa biographie de Semper,

Harry Francis Mallgrave qui m'a autorisé à traduire les transcriptions qu'il a faites des conférences prononcées en anglais par Semper lors de son séjour à Londres et publiées dans la revue *Res : Anthropology and Aesthetics*,

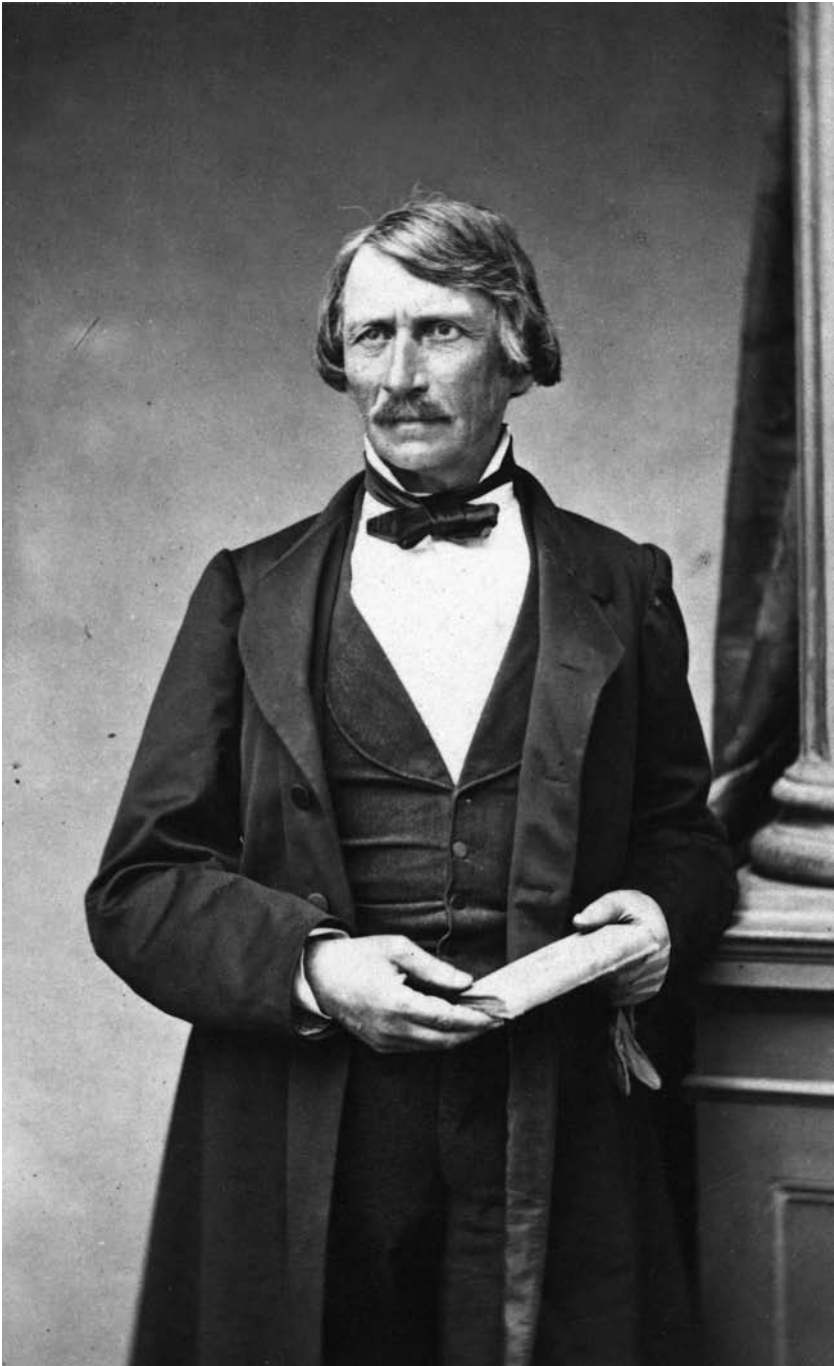
Pierre-Yves Fux qui a su dépister avec sagacité les fautes de transcriptions des mots grecs qui figurent dans certains textes de Semper, et bien d'autres difficultés liées aux références anciennes,

Christian Delacampagne qui m'a communiqué les textes des conférences en anglais de Gottfried Semper,

Kazuko enfin, qui a su avec un stoïcisme exemplaire sacrifier de très nombreuses fins de semaine sur l'autel insatiable de la traduction...

LIBRAIRIE DE L'ARCHITECTURE ET DE LA VILLE,
PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU MINISTÈRE DE LA CULTURE
ET DE LA COMMUNICATION
(CENTRE NATIONAL DU LIVRE ET DIRECTION DE L'ARCHITECTURE
ET DU PATRIMOINE).

COLLECTION PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS FINANCIER
DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR



© GTA, SEMPER ARCHIV, ETH ZÜRICH

Introduction

« Tout ce qui existe est la glorieuse et éternelle propriété de l'époque à laquelle il appartient. » *Der Stil*

Qu'il ait fallu attendre près de 150 ans — si l'on se donne pour repère la date de parution du premier volume de *Der Stil* en 1860 — pour que paraissent en français les premières traductions de textes de celui qui est considéré comme le plus grand théoricien allemand de l'architecture du XIX^e siècle, dont l'influence est encore clairement perceptible dans les références de jeunes architectes européens¹, est un de ces paradoxes qui ne manquera pas d'intriguer plus d'un historien des idées². Peut-être à la manière du *De la Guerre* de Clausewitz réduit à l'éternelle formule « la guerre est la continuation de la politique par d'autres moyens », la principale œuvre de Semper, en raison même de sa monumentalité et de son érudition qui en rend la lecture parfois difficile, a-t-elle été victime d'une simplification précoce, caricaturée sous forme d'un ou deux « principes », dont le plus fameux — hélas trop souvent mal compris parce que détaché de son horizon d'intelligibilité général à l'intérieur de l'œuvre — est le « principe de revêtement » (*Prinzip der Bekleidung* ou *Bekleidungsprinzip*), et qui permettait de faire l'économie d'une lecture plus approfondie.

Or, on voit mal comment du point de vue de l'histoire des idées précisément, on pourrait par exemple comprendre le Bauhaus en passant sous silence l'œuvre de l'auteur de *Der Stil* (ouvrage dont le titre inspira très directement le mouvement hollandais De Stijl, et dont le sous-titre « une esthétique pratique » visait à mettre en garde les techniciens et les artistes contre toute funeste influence des symbolistes et des idéalistes...), qui se propose explicitement de décrire « premièrement l'œuvre en tant que résultat d'une *fonction* [*Dientes*] ou *usage* [*Gebrauches*] matériels, que l'on cherche à atteindre, soit réellement soit de manière supposée, et prise dans la conception symbolique la plus élevée. Deuxièmement [...] en tant que résultat du *matériau* employé pour la produire,

ainsi que des *outils* et *procédés* qui interviennent dans sa fabrication » (*Der Stil*), qui évoque irrésistiblement le programme que les maîtres de Dessau baptisèrent « Kunst und Technik », avec un Hugo Häring déclarant que « de la forme qu'impose la finalité nous pouvons dire qu'elle est donnée par les lois de l'élément constitutif, le matériau³ », ou un Joseph Albers soulignant dans la même veine que « la forme économique est une résultante de la fonction et du matériau⁴ ». Et en considérant que « la destination [*Bestimmung*] de chaque produit technique demeure par essence la même à travers les temps dans la mesure où elle repose sur les besoins en général des hommes, et par-dessus tout et de tout temps sur les lois effectives de la nature en quête de leur expression formelle », mais qu'en revanche « les matériaux et principalement les façons de les traiter auxquelles on fait appel dans la production, changent fondamentalement avec le temps et dans toutes les circonstances possibles, locales ou autres » (*Der Stil*), Semper ne formulait-il pas le postulat fondamental de ce qui allait s'appeler bientôt *design* ?

À noter cependant qu'à la différence d'un Loos par exemple, de l'affirmation que « l'art ne connaît qu'un maître, le besoin » (*Remarques préliminaires...*), Semper ne franchira jamais le pas consistant à bannir l'ornement dont il fait au contraire, avec le jeu, l'un des « besoins primaires de l'humanité ».

Quant à la critique sociale qu'il formule à l'encontre des conditions industrielles de production et d'assujettissement du travail et de la création des artistes et artisans, voire des architectes, aux seules fins de faire-valoir de produits destinés à disparaître aussitôt qu'ils sont apparus sur le marché en raison d'une logique de profit qui ne tient compte ni des besoins des consommateurs ni des aspirations des créateurs, n'anticipe-t-elle pas ce qu'un William Morris formulera d'une manière sans doute plus politiquement engagée — engagement dont il est tout de même bon de rappeler que Semper fit les frais à titre personnel lors des

¹ Cf. à titre d'exemple le texte du groupe dZO « Ghost track », in *Contextes, pavillon français, 8^e Exposition internationale d'Architecture, Biennale de Venise*, Orléans, Éditions HXX, 2002, p. 73, ou les travaux de Bernard Cache par ailleurs créateur d'un « pavillon Semper ».

² Les choses semblaient pourtant bien engagées entre Semper et le français puisque dès 1884 une traduction de *Der Stil* par l'architecte Paul Sédille était annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, qui ne parut jamais, le manuscrit n'ayant jamais fait surface. Rappelons qu'en anglais, grâce aux remarquables travaux de Harry Francis Mallgrave étalés sur plus de vingt ans, la quasi-totalité des écrits importants de Semper est aujourd'hui traduite, à part la très importante conférence de 1856, *De la détermination formelle de l'ornement*, qui figure dans cet ouvrage. Des extraits de *Der Stil* existent aussi en italien.

³ « Principes pour une réorientation des arts appliqués » (1927), in *Design*, Paris, Stock-Chêne, 1974, p. 166. Notons au passage que le nom de Semper ne figure nulle part dans cet ouvrage où apparaissent pourtant Louis Sullivan et Adolf Loos !

⁴ « Apprentissage actif de la forme », in *ibid.*, p. 171.

jours révolutionnaires de Dresde en 1849 — au travers du mouvement Arts & Crafts, ou même du *Manifeste du Bauhaus* (1919) où Gropius en appelle à la formation d'une « corporation d'une nouvelle sorte, d'une corporation sans cette séparation de classes qui dresse un mur de dédain entre artisan et artiste⁵ » ?

Pourtant, si l'énoncé selon lequel la forme « doit refléter la nature même de ce à quoi elle adhère » (*De la détermination formelle...*), et qu'« à chaque technique est lié un matériau déterminé en tant que matériau fondamental [*Urstoff*] offrant le moyen le plus commode pour produire des formes qui appartiennent à son domaine de référence originel » (*Der Stil*), pourrait laisser croire que nous sommes ici en présence d'un fonctionnalisme qui ne dit pas son nom, la profondeur historique au travers de laquelle ces énoncés doivent être saisis, et la vision éminemment *politique* de l'art et de l'architecture qui caractérise cette œuvre, suffiraient à dissiper tout malentendu de ce côté.

Ce qui en effet singularise Semper vis-à-vis de ses contemporains en Allemagne ou ailleurs en Europe, c'est la *hauteur de vue* d'une pensée pour qui la forme artistique — du simple récipient au temple de dimension colossale — est conçue bien au-delà du seul « besoin », et se cristallise en ce point où se croisent des lois et forces physiques — gravitation, inertie, résistance, etc. —, des contraintes matérielles inhérentes à l'utilisation de tel matériau, enfin des idées et volontés qui caractérisent l'homme en tant qu'animal politique et religieux. C'est à l'appréhension de ce foyer *cosmique* au sein duquel interagissent le physique, le matériel, l'histoire et le politique, que s'intéresse cette pensée qui mobilise en permanence un vaste ensemble de références aussi bien scientifiques, esthétiques, littéraires, historiques. Pensée encyclopédique *et* européenne. Et si, dans cette Europe, la Grèce occupe une place déterminante, cet helléno-centrisme apparent ne doit cependant pas faire perdre de vue que la réflexion de Semper s'inscrit dans un mouvement né au XIX^e siècle qui, par souci de fidélité à l'esprit même de l'art et de l'architecture grecs, aura consisté à briser l'autonomie et le splendide isolement de l'art dit « classique » vis-à-vis du monde antique en général et de ce que l'on appelait encore le monde barbare. Ainsi, le premier « renversement » de Semper — même s'il n'est évidemment pas le seul de son temps à avoir franchi ce pas — aura consisté à immerger la Grèce dans la *barbarité*. Et cette immersion s'effectue

⁵ Les « Prolegomènes » de *Der Stil* consacrent tout un développement à la réformation de l'enseignement artistique. C'est surtout dans *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) écrit à la suite de l'Exposition universelle de Londres, dont cet ouvrage est une sorte de compte rendu, que Semper développe sa critique sociale de l'art.

à deux niveaux : un niveau d'apparence immédiate où il se range résolument dans le camp des tenants de la polychromie des bâtiments de la Grèce antique⁶, et un niveau plus profond, plus fondamental, où il montre que loin de rien inventer, cet art est en fait l'héritier d'une longue tradition barbare, égyptienne, et moyen orientale, dont il a transfiguré les éléments et surtout su réconcilier les oppositions au sein d'une plus haute spiritualité et d'une plus haute harmonie. Or, en opérant cette relève (*Aufhebung*) de l'art classique auquel il conserve clairement une prééminence eurocentriste tout en l'expulsant de sa tour d'ivoire pour en faire le sommet d'une immense pyramide dont la base enveloppe tout le monde antique, Semper élargit du coup considérablement l'horizon, convoquant non seulement toute l'Asie Mineure, la Mésopotamie, l'Égypte, mais aussi l'Inde, la Chine, le Japon ainsi que les cultures du Pacifique et de l'Océanie.

Dans les dix années qui précèdent la parution de *Der Stil*, qui font suite à son séjour en Grèce où lui fut révélé que l'architecture se donna là de prime abord comme *corps peint* plutôt que comme *squelette* blanchi par les siècles, la réflexion de Semper est en effet contemporaine de ces deux événements que sont d'une part la découverte des cultures extra-européennes que l'Exposition universelle de Londres en 1851 allait fastueusement célébrer, d'autre part la mise au jour de civilisations disparues telles que l'Égypte mais surtout la Mésopotamie, révélée à l'Europe par les fouilles de Ninive et dont tout un ensemble d'objets fut présenté simultanément au British Museum et au Louvre en 1850 (cf. *infra* biographie de Semper). Avec l'Exposition universelle de Londres, la « cabane primitive » vitruvienne, contre laquelle Semper s'insurge par ailleurs, s'est métamorphosée en un *cottage* caraïbe dont les poteaux ne préfigurent pas des colonnes à chapiteaux, et dont les parois amovibles faites de nattes tressées annoncent déjà le *plan libre*, la syntaxe des quatre éléments de l'architecture se donnant ici à lire à livre ouvert⁷.

Le second renversement, qui porte une empreinte plus personnelle et possède une portée philosophique (et aussi politique) plus importante que le premier, aura consisté à interroger le bien-fondé historique et théorique de

⁶ Voir à ce sujet le premier texte *Remarques préliminaires...* et les trois premiers chapitres des *Quatre éléments de l'architecture*.

⁷ Pour une discussion détaillée de la position de Semper dans le débat sur la « cabane primitive » et sur la question de savoir si le temple grec avait été préalablement bâti en bois, puis en pierre, on se reportera au chapitre « Die Hütte » de l'ouvrage de Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper : theoretischer Nachlass an der ETH Zurich*, Basel, Birkhäuser, 1981. Malgré ses réserves sur cette « cabane primitive », Semper se range dans le camp des partisans d'un mouvement historique qui va de l'architecture en bois vers l'architecture en pierre.

la « hiérarchie des arts » en vertu de laquelle le plus haut commanderait au plus bas et lui procurerait ses formes : « Mais ces régions supérieures de l'art n'indiquent qu'une des limites très extérieures au domaine à traiter, à l'entrée duquel nous rencontrons ces créations plus modestes de l'art, à travers lesquelles il s'est manifesté très tôt, je veux parler de la parure [*Schmuck*], des armes, des textures, des poteries, du mobilier, en un mot de l'industrie de l'art, ou ce que l'on appelle encore les arts appliqués [*die technischen Künste*]. Ceux-ci font en effet partie de nos tâches et se situent même au premier rang de celles-ci, premièrement parce que la nécessité esthétique dont il est ici question jaillit de manière claire et intelligible directement de ces très anciennes et élémentaires créations de l'instinct artistique [*Kunsttriebes*] ; deuxièmement parce qu'avant même la découverte de l'art monumental, cette nécessité avait formulé et fixé pour ses propres besoins un certain code des lois [*Gesetzkodex*] de l'esthétique pratique selon une typologie qui, comme on le montrera, au moment même où il apparut, emprunta à celle-ci un langage formel déjà tout prêt, et subit aussi son influence de manière tout à fait directe. » (« Prolégomènes », *Der Stil*).

Dans ce nouveau dispositif, *l'ornement* fait figure de point d'appui qui permet au levier théorique d'exercer sa force de renversement.

Si le vocabulaire formel et symbolique des arts techniques, appliqués, mineurs, est l'origine et la base de tout l'édifice de l'art jusqu'aux œuvres les plus monumentales, il n'y a pas en ce sens d'autonomie de l'art dans la mesure où celle-ci présuppose une coupure entre un art au sens « véritable », « libre », aux aspirations élevées, et des arts dits mineurs, « serviles », aux préoccupations « purement » décoratives. Le *principe de revêtement* n'est intelligible que dans le prolongement de ce renversement qui consiste à faire de ce qui est précaire, fragile, voire modeste dans son apparence (mais non dépourvu d'un esprit festif qui est aux yeux de Semper la marque de tout art authentique), l'origine de ce qui se donne pour grandiose et pérenne. D'où l'ambiguïté de cette notion qui, au-delà du geste technique de spatialisation, se confond avec la transfiguration, la sublimation de la réalité, en bref avec ce que Semper va nommer dans l'un des passages les plus célèbres de *Der Stil*, le fait de *masquer* (*das Maskiren*) la réalité⁸. Le masque que l'art appose sur la réalité et par lequel il annihile ce qui constitue l'apparence matérielle immédiate de l'œuvre d'art, fait ressentir ses effets dès les formes les moins élaborées, les moins monumentales qu'elle est susceptible de revêtir. Et sans doute, au regard même de cette *idéologie* du design que son œuvre préfigure par ailleurs par certains aspects, cette conception semble-t-elle faire de

Semper le porte-parole d'une vision réactionnaire quant au rôle que l'art devrait jouer vis-à-vis du matériau et de sa « vérité ». Pour autant, dans *L'Art textile*, petit texte dont on a pu dire qu'il préfigurait *Der Stil*, il n'en affirme pas moins qu'il ne faut pas tenter de cacher dans le traitement du matériau ce qui relève de la couture, et bien plutôt imiter les « sauvages », comme on disait à l'époque, qui la mettent en valeur⁹. Comme tous ses contemporains, Semper entretient en effet un rapport ambigu vis-à-vis de ce « masque », de ce « camouflage », que l'art apposerait sur la réalité et qui a pour effet de sublimer le matériau. Encore faut-il, nous dit-il, que, « derrière », la chose ne soit pas fausse. Aussi paradoxal que cela paraisse, Semper, Viollet-le-Duc, et bien d'autres, en appellent à la « sincérité », à la vérité quant au traitement du matériau, dénonçant comme « mensonger » le procédé qui consiste à plaquer « artificiellement » un décor sur un objet au mépris de ce qu'il est. Pour paraphraser le mot célèbre de Cézanne, l'artiste « doit la vérité » au matériau et à l'œuvre *au travers même de ce qui se donne comme masque*. Le mot d'ordre de l'objet « nu » qui tirerait sa force du fait que les lignes traduiraient « authentiquement » les forces internes qui le constituent, tel que le formulèrent notamment les constructivistes, est ici hors de propos. Mais ce qui fait la faiblesse apparente des tenants de la nécessité du masque évalué à l'aune de la notion de vérité et de sincérité, fait aussi leur force qui est d'avoir compris beaucoup mieux que ceux qui allaient leur succéder qu'il n'y a pas d'objet « nu », que tout objet s'avance masqué, fût-il même en aluminium brossé ou en verre, sans le moindre « décor¹⁰ ». Concevoir l'objet « nu » aurait voulu dire, pour Semper, concevoir la « chose en soi », ce qui ne se peut pas car nous n'avons affaire qu'à des phénomènes.

⁸ Cf. *infra*, Première partie, chapitre 4, §60 : « Le principe formel architectural le plus originel, basé sur le concept d'espace et indépendant de la construction. Le camouflage de la réalité dans les arts. » La force théorique de la note dans laquelle Semper développe cet aperçu tient moins au fait de dire que la grandeur de l'art classique consiste à masquer la réalité qu'à souligner qu'il a cherché également à *masquer le masque lui-même*, à faire en sorte qu'on oublie sa présence, point qui n'a pas dû échapper au jeune Nietzsche dont *La Naissance de la tragédie* paraît en 1872, et qui, comme Semper, est encore à cette époque un ami de Wagner qui lui a recommandé la lecture de *Der Stil* qu'il lit à l'automne 1869, prenant de nombreuses notes. Sur les passages précis relevés par Nietzsche et sur la brève correspondance échangée entre ce dernier et Semper par le truchement de Cosima Wagner, on se reportera au très important ouvrage de Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper, architect of the nineteenth century*, Yale, Yale University Press, 1996, pp. 347-351.

⁹ « En effet, alors que nous cachons la couture, quand bien même de manière toujours imparfaite, ils parviennent justement à la traiter de manière artistique. Leurs coutures se donnent à voir comme telles, mais traitées artistiquement, c'est pourquoi ils utilisent de gros points en imbrications compliquées, qu'ils font se développer en coutures ornementées pour la protection des emplacements soumis à une usure rapide. »

¹⁰ C'est parce que le design repose sur cet *impensé* que tout objet emporte avec lui un décor, qui ne peut être pensé comme « supplément », qu'il demeure fondamentalement une idéologie.

Ce qui « sauve » en définitive Semper de la contradiction résultant du fait qu'il affirmerait d'un côté la dimension de camouflage de l'art, de l'autre son attachement à l'expression sincère du matériau où l'on ne cherche pas à « tromper », c'est que le « camouflage » est chez lui intimement lié à une notion d'espace architectonique non pas suscitée par le mur en tant que tel, mais par son revêtement [*Bekleidung*]¹¹. Parce que fondamentalement le « premier mur » — *Urwand* par opposition à *Urmauer*, si l'on veut bien m'autoriser ce « jeu de mot » sempérien... —, est un mur tressé, d'abord grossièrement, puis de manière de plus en plus élaborée en faisant appel à des techniques tel que le tissage qui jette littéralement un voile [*Verhüllung*] sur les parties structurelles dont Semper va dire qu'elles n'incarnent que des qualités spatiales *secondaires*. Certes, « porter », « soutenir », « défendre », c'est important, mais ça n'est pas en ça que consiste l'espace architectonique ; c'est dans l'enveloppement d'un morceau de réalité qu'il va se trouver du même coup transformé dans ses qualités visuelles, tactiles et thermiques. On notera que c'est en effet dans ce même §60, sans doute l'un des plus importants de *Der Stil*, que Semper traite *en même temps* de ce qui constitue le « principe formel architectural le plus originel », qui culmine dans le principe du revêtement, et du « camouflage de la réalité ». Si l'on perd de vue ce lien alors surgit le spectre de la contradiction.

Au total, démontrer que Semper se contredit ne serait pas autrement difficile mais, à la différence des sciences dures où elle est « mortelle », la contradiction dans le domaine de ce qui relève des « sciences humaines » est souvent moins un indice de faiblesse structurelle de la pensée que de son historicité, d'indicateur de présence d'un « mur » auquel elle se heurte, essayant de le contourner ou de sauter par-dessus sans pouvoir en connaître ni la circonférence, ni la hauteur. Le concept de camouflage, mais également celui d'ornement, constituent typiquement de tels vecteurs de *contradiction* à haute valeur indicielle.

Si le masque et ce qui matérialise l'espace architectonique ne font plus qu'un, alors du même coup est abolie la distinction entre ce qui relève de l'ornement, de l'accessoire, de l'inessentiel, et ce qui relève de la structure, du permanent, de l'essentiel. Tout au long de son œuvre Semper n'aura de cesse d'essayer de forcer ce mur ontologique, de porter son regard au-delà de cet horizon borné depuis l'origine même de la pensée sur la chose, consistant à opposer à

¹¹ Pour Semper, c'est avec Rome que le mur « en tant que tel » surgit dans l'histoire de l'architecture, les Romains ayant pour la première fois fait une utilisation de pierres de différentes couleurs à des fins décoratives.

l'intérieur d'elle-même ces deux faces¹², et que la notion de paroi, de *Wand*, telle qu'elle est pensée dans le registre du principe de revêtement, permettrait de dépasser. Le grand art pour Semper est en effet celui qui est parvenu à effectuer cette synthèse entre la *Struktur* et la *Dekoration* ; où toucher au soi-disant « accessoire » revient à défaire celle-là. D'où son insistance à opposer à ses contradicteurs que ce qui apparaît comme *parerga* dans le temple grec — grilles, boucliers, etc. — a été conçu par l'architecte *dès l'origine* et ne constitue donc pas un ajout postérieur. D'où l'affirmation que la couleur est un élément de revêtement qui a une valeur *architectonique*, et que si on l'enlève on s'interdit de comprendre la nature même de cette architecture antique qui nous apparaît aujourd'hui nue. Le principe de revêtement emporte ainsi avec lui une véritable ontologie où l'essence de la chose ne peut être scindée selon une ligne de partage qui distinguerait d'un côté entre une face essentielle et permanente, de l'autre une face changeante et inessentielle — « Mais ces formes s'éclairent et se comprennent justement à partir de ces accessoires jusqu'ici trop négligés de l'architecture, qui ne sert à dire vrai que de base, que de feuille » (*Remarques préliminaires...*, *infra*, pp. 55-87). Évoquant ce qui sépare l'architecture grecque de l'architecture barbare, Semper indique en le soulignant qu'« en raison de l'influence du principe de revêtement des surfaces [*Flächenbekleidungsprinzip*], la forme artistique et la décoration [*Dekoration*] sont si intimement liées dans l'architecture grecque, qu'il est impossible de pouvoir observer une différence entre elles » (*Der Stil*).

Renouant ici avec l'un des *lieux communs* les plus puissants de toute l'architecture occidentale, Semper note que « les ornements grecs sont une émanation de la forme construite » (*Les Quatre éléments de l'architecture*), les ornements barbares n'étant que des *applications*. Et cette opposition paradigmatique dans laquelle nous sommes nous-mêmes englués, recoupe le principe de revêtement en ce sens qu'il va s'efforcer de penser ce moment où, dans l'histoire de l'architecture occidentale, le revêtement en vient à entretenir avec ce sur quoi il s'inscrit un rapport purement abstrait, extérieur, passant ainsi du statut « d'émanation de la forme construite », telles que le sont à ses yeux les peintures qui recouvrent les temples grecs, à celui de *collage* indifférent au lieu où il apparaît. Et c'est là le point central qui mobilise les énergies de Semper dans son opposition à

¹² « Pourquoi cette éternelle coupure et distinction qui caractérise la théorie de l'art d'aujourd'hui ? Ne serait-il pas mieux et plus utile de mettre en avant l'unité ascendante et descendante d'une œuvre vis-à-vis de son environnement et de ses *parerga* [...] ? (*Les Quatre éléments de l'architecture*).

Carl Bötticher dont il découvre en 1852 à Londres l'ouvrage sur la tectonique des Grecs¹³. Les Grecs, explique Semper dans son commentaire, sont le seul peuple à être parvenu « à donner vie à [leurs] œuvres architecturales et à [leurs] productions tectoniques pour ainsi dire de manière organique... Les temples grecs et leur attirail ne sont pas construits et façonnés ; ils croissent [*sind gewachsen*] : ce ne sont pas des échafaudages décorés au moyen d'un accrochage extérieur, par des ornements d'inspiration végétale ou des formes d'origine animale ; leurs formes sont telles qu'elles suscitent les forces organiques quand elles luttent contre la matière et la gravité¹⁴. » En bref, pour reprendre une célèbre opposition, le temple grec est un « canard », et non un « hangar décoré » (même si par ailleurs Semper reconnaît dans *Der Stil* que c'est de l'échafaudage improvisé et décoré pour les besoins d'une cérémonie que procède l'architecture monumentale¹⁵).

À la *coupure* qui, dans la théorie académique, sépare les arts majeurs des arts mineurs, et dans la chose en général la structure de l'ornement, Semper oppose la *couture* qui crée un seul et même *pan* phénoménal où l'architecture est liée à la parure corporelle, qui n'en est au fond rien de plus qu'un pli — méthode et objet de cette méthode ne faisant alors plus qu'un. Si en effet le corps est au centre de la pensée théorique et architecturale de Semper, ça n'est pas au sens où Vitruve et l'architecture antique le pensaient sur la base d'une théorie du module mettant en scène un corps nu (voir le *modulor*), mais en tant que corps paré, orné, revêtu : « Nous sommes conduits à ce constat par le fait étrange que tous les éléments décoratifs dont se sert l'architecture, soit pour accentuer la

¹³ *Die Tektonik der Hellenen*, 2 volumes, Postdam, 1844-1852. C. Bötticher était professeur à la Bauakademie de Berlin. Grâce à son étude des manuscrits de Semper, Wolfgang Hermann a bien montré quel choc avait dû provoquer cette lecture de l'ouvrage de Bötticher où l'auteur des *Quatre éléments de l'architecture* trouvait formulées dès la préface quelques-unes de ses thèses essentielles : « Des thèses qu'il considérait comme très personnelles, écrit W. Hermann, avaient été exprimées par un autre dans un écrit paru presque dix ans plus tôt. Dès la préface, il trouva un éloge par Bötticher du « foyer » « duquel procède originairement toute la disposition de la maison », comparable au « foyer du dieu paternel à Delphes ». Dans un autre passage, il put lire qu'on « doit s'efforcer de parvenir à un premier moment initial dans lequel sont contenus tous les germes, tous les éléments, qui servent au développement des moments qui suivent » ; que les tapis tissés ont été créés dès l'origine pour être des « surfaces produisant de l'espace, que ce soit en couvrant, en formant une clôture, ou sous forme de tapis de sol » ; que les Arabes « jusqu'à aujourd'hui [traitent] tout le bâtiment comme une tente tendue de tapis colorés » [...] et enfin que le mur [Wand] n'a « aucun rapport avec la couverture », et ne procède dans son essence « que du concept de clôture et de fermeture de l'espace [*Raum-umschliessenden und Verschliessenden*] ». Tout ceci et beaucoup d'autres choses encore, concordait de manière troublante avec ce que Semper avait écrit dans le manuscrit des *Leçons d'architecture comparée* destiné à être publié prochainement, dans la petite brochure sur les *Quatre éléments*, et dans une nouvelle préface pas encore achevée. », in *Gottfried Semper : theoretischer Nachlass an der ETH Zurich*, op. cit.

¹⁴ Cité par Wolfgang Hermann, *ibid.*, p. 29.

¹⁵ Cf. Robert Venturi, *L'enseignement de Las Vegas*, Liège, Mardaga, 1978 (le corollaire étant que les « hangars décorés » sont des « canards » qui ne disent pas leur nom).

bonne cohésion des parties entre elles dans une œuvre, soit pour indiquer leur séparation et leur coopération, soit pour faire ressortir la relation de l'œuvre à l'univers sur lequel elle s'appuie, et à son environnement, soit enfin pour symboliser le but rempli par le tout ou par chacune de ses parties — que, disai-je, tous ces symboles artistiques tirent leur origine de la parure corporelle et, étroitement en rapport avec celle-ci, de certains procédés de l'industrie familiale la plus primitive » (*Des styles architecturaux*). Le corps revêtu entretient ainsi un rapport d'homologie avec le *Wand*, la paroi originellement tressée — mot dont Semper souligne régulièrement l'affinité sémantique avec *Gewand*, le vêtement — ; il est déjà à lui seul un monument dont la forme la plus parfaite est le corps revêtu de peintures corporelles, le *tatouage* préfigurant le tissage qui constitue la première enveloppe¹⁶. À la théorie modulaire qui prend en compte les articulations et proportions du corps humain, s'oppose ainsi une théorie *pelliculaire* qui fait de la peau, de l'enveloppe, du pli dont la modénature est l'expression, le référent essentiel de l'architecture¹⁷.



Traduit dans un registre bien connu, l'idéalisme *bien tempéré* de Semper signifie que s'il y a bien *archétype* du lit il n'est cependant pas du tout indifférent de savoir s'il va s'incarner dans du bois, du métal ou de la pierre... Et si cette incarnation emprunte telle voie (le bois par exemple), ça n'aura pas les mêmes incidences que s'il s'était agi de fer. Tout motif artistique — une peinture murale, une statue de bronze — peut être référé à un *type* [*Typus*] dont il s'agit de décrire les *dérivées* successives, à la manière d'un mobile, en fonction de telle et telle contrainte. La science du style relève ainsi d'une dynamique avec équations différentielles et calcul de trajectoire d'une courbe : « Que si un motif artistique a subi un traitement matériel quelconque, son type originel sera alors modifié par ce traitement, prenant [grâce à lui] une tonalité déterminée. Une métamorphose plus ou moins prononcée s'étant opérée en lui, le type abandonne ce qui pour ainsi dire correspond aux premières étapes de son développement. Que maintenant, à partir de cette transformation secondaire ou effectuée de multiple manière,

¹⁶ Le §25 de la première partie de *Der Stil* s'intitule *Die eigene Haut, die naturwüchsigste Decke* (*Notre propre peau est la couverture la plus naturelle*).

¹⁷ Encore que, comme on sait, chez Vitruve lui-même, la théorie modulaire peut être en concurrence avec la théorie pelliculaire comme dans ce passage du Livre IV concernant la création de l'ordre ionique où il dit que « sur toute la hauteur du fût ils firent descendre des cannelures imitant les plis des longues robes que portent traditionnellement les matrones » (1, 7), *De l'architecture*, Paris, Belles Lettres, 1992, traduction Pierre Gros.

ce motif artistique subisse un nouveau changement de matériau, alors la forme qui en résultera sera un résultat mélangé, exprimant en elle à la fois l'archétype [*Urtypus*] et toutes les étapes de sa transformation qui précéderent la dernière formation [*Gestaltung*] » (*Der Stil*).

La matière ne décide donc pas de tout comme on a trop souvent outrageusement simplifié la pensée de Semper en l'opposant à l'idéalisme d'un Riegl par exemple : elle n'est que le milieu auquel est confrontée une « volonté de forme » qui reste déterminante. Si la notion de *Kunstwollen*, qui va être développée par Aloïs Riegl, n'apparaît pas nommément comme telle chez Semper, son concept n'en est pas moins présent¹⁸. Ceci est très perceptible, entre autres exemples, dans la manière dont est pensé chez lui le rapport entre l'art (l'architecture en particulier) et la politique : si pour lui ce lien est évident — l'art *est* politique, ils « marchent la main dans la main » dira-t-il —, c'est d'abord et avant tout parce que sans idée ou volonté politique préalables qui donnent l'impulsion, il ne peut pas y avoir de style architectural, qui a pour vocation de leur donner une forme, de les *revêtir*. Et c'est bien le drame de notre époque dira-t-il qu'il n'y ait aucune idée politique centrale capable de susciter un style, au même titre qu'il y eut une telle idée chez un Constantin le Grand lorsqu'il décida d'installer la nouvelle divinité au sein même de la résidence du prince. Si notre siècle n'a pas de style dit Semper — des « styles » oui, et à foison —, c'est parce que le politique est incapable d'accoucher d'une idée-force qui rallierait et inspirerait aux architectes de nouvelles formes¹⁹. En dépit de la haine féroce qu'il voue aux jésuites, Semper est bien forcé d'admettre qu'il y eut là une idée capable de faire se dresser des formes.

Si Riegl attaquera de front ce qui semble être le noyau central de la théorie du style de Semper, à savoir le primat du matériau et de la technique qui s'en empare comme déterminants de la forme artistique²⁰, l'un et l'autre

¹⁸ Riegl, qui distinguait soigneusement entre Semper et sempériens qu'il accuse de « radicalisme » et d'infléchissement de la pensée de leur maître dans un sens purement matérialiste, reconnaîtra d'ailleurs que l'auteur de *Der Stil* n'était pas si loin de son concept de *Kunstwollen* ajoutant même qu'il « aurait été le dernier à avoir voulu établir à la place du "vouloir artistique" un instinct imitatif (*Nachahmungstrieb*) essentiellement mécanique et matériel », cité par Adrian von Buttlar dans « Gottfried Semper als Theoretiker », p. 15, préface à *Der Stil*, réédition Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1977. Pour une discussion du rapport Semper-Riegl, cf. l'épilogue de l'ouvrage de H. Mallgrave, « The Semper Legacy : Semper and Riegl », *op. cit.*, pp. 372-381.

¹⁹ Cf. en guise de provocation son apostrophe à Bismarck : « Si le comte Bismarck s'intéressait au secteur de la construction, nous pensons qu'il ferait mieux de s'inspirer pour son idéal d'un monument national des grandioses entreprises précédemment évoquées de l'empereur Qin Shi Huang Di, qui déposséda les princes, ou aussi bien de prendre pour exemple le palais labyrinthique de la Dodekarchie égyptienne, plutôt que de se renseigner pour cela auprès de Saint-Pierre » (« Des styles architecturaux », voir *infra*, pp. 339-360).

s'accordent cependant sur la notion d'«instinct artistique» comme donnée psycho-anthropologique évidente par soi²¹. En dépit de l'opposition frontale du *Kunstwollen* et du *Bekleidungsprinzip*, par cette commune acceptation non critique d'un concept lourdement chargé de présupposés qui fait de l'art une disposition plus naturelle que culturelle, Semper et Riegl appartiennent à une même épistémè architecturale. Ce qui fait cette appartenance que l'on peut circonscrire rétrospectivement c'est précisément, malgré les oppositions clairement perceptibles chez l'un et l'autre auteur sur des notions qui leur tiennent à cœur, la présence de ces concepts pris pour argent comptant sans s'interroger sur leur provenance ni sur leur fondement.

Plus qu'un mot, le *concept* est en effet une intensité liée à une dépression qui détermine au sein d'un texte des lignes de force le long desquelles transitent des éléments de signification. Il y a ainsi très clairement chez Semper un concept de *Sud*, qui ne renvoie pas à une localisation géographique précise mais à un état où les conditions optimales de lumière et de chaleur sont réunies pour que prenne naissance dans toute sa pureté le principe de revêtement : « Il est de la plus haute importance d'observer que partout, même là où ces motifs [spatiaux] n'existent pas, et en premier lieu dans les pays chauds du Sud, le matériau tissé accomplit sa détermination ancienne et fondamentale de séparateur spatial » (« Prolégomènes », *Der Stil*, §60). Le Sud est ainsi la vérité du Nord, tout ce qu'il se refuse à voir, tout ce qu'il rejette. Il y a dans le même ordre d'idées comme on a dit un concept d'*instinct créatif*, qu'il partage d'ailleurs avec nombre de ses contemporains ; instinct que la civilisation aurait altéré mais que l'on pourrait retrouver dans son état originel chez le sauvage, chez le *Naturmensch*. Du point de vue du *design* en effet le sauvage est toujours un bon sauvage²².

²⁰ Évoquant ainsi les « troglodytes d'Aquitaine » (dont Semper ne connaissait pas l'existence) et leurs ornements, Riegl écrit : « Le moment technique est un facteur important du processus que nous venons de décrire, mais en aucun cas il n'assume ce rôle directeur que voudraient lui attribuer les tenants de la théorie de l'origine technico-matérielle. L'incitation n'est pas du tout venue de la technique, mais de la volonté explicite de faire de l'art. » *Questions de style* [1893], Paris, Hazan, 2002, p. 28, trad. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland. Il est bien dommage que dans leur belle traduction les traducteurs n'aient pas fait figurer plus souvent les mots allemands correspondant aux concepts clés de Riegl.

²¹ À propos des mêmes « troglodytes d'Aquitaine » Riegl ajoute en effet que leur style « n'apparaît pas comme le produit matériel d'une technique artisanale [en quoi il s'oppose clairement à Semper de son point de vue], mais comme le fruit essentiel d'un instinct élémentaire de parure artistique » [en quoi il le rejoint totalement] ; *Questions de style*, op. cit., p. 31.

²² Voir : Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, 2003, entrée « Instinct », pp. 74-76.

Au-delà des mots, cartographier un texte revient à identifier les concepts qui en constituent le relief sous forme de dépressions d'intensités variables qui tracent des radiales et géodésiques sur le corps du texte. Mais parfois le mot et le concept pris en ce sens coïncident, comme avec le mot *Wand*, qui chez Semper désigne la paroi, par opposition au *Mauer*, le mur porteur. Le *Wand* est cette enveloppe née d'un geste archi-technique qui confère à l'espace ses qualités premières ; le *Wandbereiters*, littéralement « celui qui apprête le mur », est cet artisan originel — *Urhandwerker* — qui met en application le principe de revêtement, soit tel quel, de manière pure, avec le matériau tissé, soit en habillant le *Mauer*, qui n'incarne que des qualités spatiales secondaires (porter, soutenir, défendre). Le mot-concept de *Wand* crée ainsi dans le texte de Semper pris dans sa totalité une énorme « dépression » attirant vers elle de très loin des blocs entiers de mots au premier rang desquels le principe de revêtement qui n'a de sens que lorsqu'est opératoire cette opposition du *Wand* et du *Mauer*, de la paroi qu'on fabrique tout en l'ornant (par le tressage, le lambrissage, la peinture, l'incrustation), et le mur qui sert à soutenir, à porter, à donner de la solidité, mais auquel ne revient pas le privilège de créer l'espace, défini moins selon des paramètres optiques de profondeur, hauteur, largeur, que des paramètres tactiles en tant qu'espace qui enveloppe (et embellit), suscitant un espace d'intimité²³. Autre « dépression » considérable, à laquelle on a fait allusion, celle qui se donne sous le vocable de l'organique, *organisch*, et dont la dynamique procède de l'opposition entre ce qui « croît naturellement » par opposition à ce qui est conçu « extérieurement », par ajouts d'éléments — « dépression » qui recoupe également toute l'œuvre de Viollet-le-Duc.

L'intensité d'un concept n'est pas non plus fonction de la fréquence des occurrences de tel mot auquel il serait censé être lié mais de sa capacité à strier la surface d'un texte de lignes de force.

L'idéalisme de Semper est bien tempéré en ce sens qu'il ne veut pas renoncer à la prééminence de l'idée pour embrasser un matérialisme radical (sous les traits duquel on a très vite caricaturé sa pensée), sans toutefois lui laisser le champ libre, à l'image de la métaphysique dépeinte par Kant qui prend son envol sans se soucier de savoir s'il existe des intuitions qui correspondent aux concepts qu'elle manipule. L'idée est première mais doit tenir compte

²³ Voir à ce propos les critiques qu'adresse Semper à la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève construite par Henri Labrousse, et dont l'intimité propice à la lecture et la concentration évoque pour lui plutôt celle d'un hall de gare (cf. *infra*, *Des jardins d'hiver*).

des spécificités concrètes qui caractérisent non pas la matière en général abstraite, mais tel matériau, ou comme le dit Schopenhauer, « du moment que c'est à titre de phénomène que l'Idée prend la forme du principe de raison, du *principium individuationis*, tout phénomène d'une Idée doit se manifester par la matière, à titre de qualité de la matière²⁴. »

Ni idéalisme absolu où la matière est annihilée du fait d'avoir été trop longtemps exposée au puissant rayonnement de l'abstraction, ni matérialisme où l'idée n'est qu'un succédané des conditions matérielles de production. L'art est pourtant bien pour Semper — il n'a de cesse de le répéter —, un *devenir*, un *résultat* : résultat de transformations qui affectent au cours du temps certains types fondamentaux, résultat d'événements politiques majeurs qui contribuent à réorganiser les hiérarchies qui existaient jusqu'ici en affirmant la prééminence de tel élément sur tel autre, à les *réinterpréter* d'une autre manière et par une autre volonté de puissance ; résultat enfin de la sédimentation historique du sens qui lui fera dire, en opposition à Bötticher là encore, que « les parties d'une œuvre architecturale ne s'expliquent pas simplement par leur signification symbolique ou réelle en tant qu'éléments matériels de construction, mais possèdent également une signification traditionnelle et historique²⁵. »

Sa vision de l'histoire est marquée à la fois par une profonde continuité qui explique qu'à ses yeux l'art grec — bien qu'exceptionnel — ne peut être expliqué qu'immégré dans le monde antique en général, dans le monde barbare d'où proviennent ses constituants fondamentaux, mais aussi par la rupture qui explique son aversion pour toute explicitation *progressive* de la naissance d'un style, rupture qu'incarnent au premier chef les bouleversements de nature politique, et dont l'un des plus importants en Occident aura été la promotion du christianisme au rang de religion d'État avec Constantin.

Pour Semper le style est bien une totalité au sens où Claudel disait du Japon que « tout [...], depuis le dessin d'une montagne jusqu'à celui d'une épingle à cheveux ou d'une coupe de *saké* obéit au même style²⁶ », mais c'est

²⁴ *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1966, p. 274, traduction A. Burdeau. Schopenhauer qui, signalons-le au passage, est la référence de Bötticher et de sa tectonique, notamment au travers de la thèse que « c'est la lutte entre la pesanteur et la résistance qui constitue à elle seule l'intérêt esthétique de la belle architecture », §43, p. 275. On sait par ailleurs que Semper, comme d'ailleurs Wagner, lit Schopenhauer dans le milieu des années 1850.

²⁵ Extrait d'un manuscrit cité par Wolfgang Hermann, *op. cit.*, p. 28. « Si on ne prend pas en compte cette très ancienne influence des arts techniques dans la genèse des formes et types traditionnels dans l'architecture, il n'est pas possible de parvenir à la comprendre. » (*Der Stil*).

²⁶ *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929.

une totalité dotée d'un champ magnétique qui explique l'orientation des éléments selon un certain *nord* de nature *politique*²⁷. Il y a bien des types fondamentaux — la clôture, le toit, le foyer, la terrasse —, mais seul le politique explique en définitive leur configuration à un moment donné : « La même distinction que l'on rencontre entre, d'une part, une monarchie autochtone absolue s'appuyant sur une riche propriété foncière et une hiérarchie religieuse [l'Égypte], d'autre part un despotisme militaire de satrapes basé sur la conquête [l'Assyrie], apparaît également dans leurs œuvres respectives. Cette distinction se manifeste de manière particulièrement évidente (comme type) dans le principe de leur développement » (*Les Quatre éléments de l'architecture*). Ainsi la Chine témoigne-t-elle d'un développement où les quatre éléments vivent une existence indépendante et où le foyer n'est pas un centre vivifiant ; l'Égypte marque au contraire la prééminence de la clôture qui se développe par annexion d'espaces toujours plus vastes ; la Mésopotamie celle de la terrasse par développement fractal où la forme du grand se retrouve dans le plus petit ; la Phénicie et le monde hébreu la place éminente de l'autel, succédané du foyer ; et la Grèce ramasse la mise si je puis dire, car avec elle « les quatre éléments de l'architecture concourent ensemble à un seul et même but » (*Les Quatre éléments de l'architecture*).

Fonctionnant souvent par paires, de véritables « personnages conceptuels » (Deleuze) ont ainsi chez Semper la responsabilité d'incarner les principales lignes de faille le long desquelles se scindent les grandes plaques stylistiques continentales. On a ainsi le premier couple formé du *Wandbereiters*, celui qui apprête le mur originel pourvoyeur d'espace, et du *maçon*, qui subvertit le premier en s'appuyant non pas sur la clôture, mais sur la terrasse, la substructure sur laquelle repose l'édifice.

Puis cet autre couple : le prêtre égyptien, « autochtone », qui déploie patiemment un espace architectural par adjonctions d'éléments qui viennent s'agglutiner autour d'un noyau central, et le despote assyrien qui transpose à partir du camp de la machine de guerre nomade une architecture pour ainsi dire toute prête, s'offrant comme modèle à reproduire tout du long de la chaîne descendante de la hiérarchie militaro-sociale.

²⁷ Et c'est là un point essentiel sur lequel il se sépare de Viollet-le-Duc pour qui au fond on ne saurait créer un style par la seule volonté, qu'il ne sert à rien à l'artiste de le « rechercher », car sa croissance relève plus d'un phénomène organique que politique (sur cette conception « antistylistique » du style cf. Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, op. cit., entrée « Style », p. 124).

De cette vision de l'histoire écartelée entre le caractère immuable des éléments fondamentaux, et le devenir historique qui bouleverse et redistribue selon d'autres configurations ce qui existait jusqu'ici, découle une tension qui s'exerce sur tout l'édifice théorique et les concepts qui le constituent, comme en témoigne le concept de style, mais également au plus haut point le statut qu'il accorde à la métallurgie et la manière dont elle vient s'insérer dans son édifice théorique. Si en effet « historiquement » le textile constitue la *Urtechnik* dont la prééminence est attestée par la langue elle-même, en raison des glissements et interpolations qui ont eu lieu au cours du temps entre différentes plaques qui, cousues ensemble, forment le continent technique global — tissage, céramique, tectonique, stéréotomie —, le tissage en est venu à prendre une signification qui va bien au-delà de son seul domaine de référence pour envelopper l'ensemble du champ technique²⁸, donnant le sentiment qu'il n'y a plus d'histoire car tout a été dit depuis l'origine ; inversement, du fait des multiples possibilités de traitement auquel se prête le fer apparu historiquement beaucoup plus tard, la métallurgie redessine de fond en comble ce paysage conceptuel : non seulement, elle se positionne comme ce qui « enveloppe les quatre classes de la technique », mais possède en outre « une plénitude de procédés techniques intermédiaires que l'on ne retrouve dans aucun autre matériau » (*Der Stil*) et qui lui confère un statut éminent de *Urtechnik* d'un rang supérieur, enveloppe d'enveloppe, bien que succédant à toutes les autres, brouillant les frontières bien établies entre territoires originels auxquels on pouvait faire correspondre chacun des quatre éléments fondamentaux de l'architecture : le tissage à la clôture, la céramique au foyer, la tectonique au toit, et la stéréotomie à la substruction. Or il n'y a pas de place dans ce schéma pour la métallurgie qui fait figure de *cinquième technique* à laquelle ne correspond aucun élément parce qu'elle a acquis la capacité *a posteriori* de les représenter tous²⁹. Cette importance accordée à la métallurgie surprend d'autant plus que dans un petit texte intitulé *Des Jardins d'hiver* Semper dénie au métal la capacité à incarner la grande architecture, position sur laquelle il ne reviendra d'ailleurs pas dans *Der Stil* où il va même jusqu'à faire de « l'invisibilité » l'idéal de l'architecture métallique, sous le prétexte que le métal serait d'autant plus

²⁸ « Le tissage en tant que tel ne relève pas uniquement de l'art textile » (*Der Stil*).

²⁹ Dans l'introduction à la partie de *Der Stil* qui lui est spécifiquement consacrée, Semper dira qu'il n'est pas possible de définir un « cinquième domaine » qui appartiendrait en propre à la métallurgie, au même titre que le tissage, la poterie, la tectonique et la stéréotomie qui possèdent le leur.

parfait qu'il est fin. Le métal certes, mais cantonné à la production d'accessoires, de barres et de fil de fer.

Telle est la grande faille qui traverse *Der Stil* où l'histoire se retourne comme un gant — ce qui apparaît historiquement le dernier se retrouvant en position de maîtrise sur-le-champ phénoménal dans sa totalité. Et cette faille — c'est à dessein que je ne dis pas contradiction afin de lui conserver son caractère dynamique, comme dans la tectonique des plaques dont on ne dit pas (sauf si on est hégélien...) qu'elles se « contredisent » —, peut être autrement décrite comme un affrontement permanent au sein de cette œuvre entre une disposition fixiste qui rappelle Cuvier auquel Semper voue une grande admiration, et un évolutionnisme qui n'est pas encore celui de Darwin, même si, comme on le verra, il semble le désigner en creux³⁰.

Semblant en effet s'inspirer du modèle de l'anatomie comparée du *Discours sur les révolutions du globe* (1812) qui distinguait dans le règne animal quatre plans irréductibles — vertébré, mollusque, articulé et rayonné —, Semper dresse un arbre généalogique des manifestations visibles de l'art en général selon une disposition quadrangulaire dont les sommets sont le toit, le foyer, la clôture et la terrasse³¹ (ou substructure), tout en accordant une place plus éminente au foyer (*Herd*) en tant que lieu où — encore accentué par la présence d'une clôture — s'effectuent le rassemblement et la différenciation primaire entre ce qui est *heimlich* (intime, à soi), et ce qui est *unheimlich*³² (qui fait peur, hostile). L'histoire ne crée pas à proprement parler de nouveaux éléments, ni de nouveaux types ; elle n'est que le théâtre de leurs transformations, de leurs métamorphoses dont la nature offre à l'art le modèle : « De même qu'au sein d'une plénitude infinie la nature fait malgré tout preuve au plus haut point d'économie dans ses

³⁰ *L'Origine des espèces* paraît en 1859 et *Der Stil* en 1860.

³¹ Voir à ce propos *Les Quatre éléments de l'architecture*. En optant en faveur de quatre plans distincts, Semper semble prendre fait et cause pour Cuvier contre le « plan unique » de Geoffroy Saint-Hilaire.

³² Signalons ici sans pouvoir nous y étendre qu'à côté de l'anatomie comparée, la philologie comparée est l'autre grand paradigme auquel se réfère Semper lorsqu'il s'agit de décrire le travail de mise au jour des types fondamentaux entrepris par la science du style au travers de la théorie architecturale comparée : « Ainsi, de même que la linguistique la plus récente s'attache à mettre en évidence les relations d'affinité qui existent entre idiomes humains, à remonter le courant de la transformation des mots au fil des siècles en les ramenant à quelques sources vers lesquelles ils convergent vers une forme primitive commune, réussissant de la sorte à élever la philologie au rang de science authentique, à faciliter même la simple étude pratique des langues et à jeter sur le sombre territoire de l'histoire primitive des peuples une lumière inattendue, un effort de même nature se justifie dans le champ de l'histoire de l'art, consacrant cette attention qui lui appartient en propre à expliquer le développement des formes artistiques à partir de leurs germes et de leurs racines, leurs changements et ramifications. » (*Der Stil*, Première partie, chapitre 1).

motifs [*Motiven*], qu'elle manifeste une éternelle répétition dans ses formes fondamentales, modifiées toutefois selon le degré d'évolution des créatures, et mille fois plus encore selon les conditions de vie différentes, allongeant ou raccourcissant certains éléments, façonnant ou ébauchant simplement d'autres, de même que l'histoire de son développement démontre la persistance de motifs anciens réapparaissant à côté de nouvelles formes, de même peu de formes et de types normaux [*Normalformen und Typen*] servent de fondement à l'art, provenant de très anciennes traditions, en constant renouvellement, tout en offrant une diversité infinie, avec sa propre histoire. Rien n'est ici pur arbitraire, mais fonction des circonstances et relations des choses entre elles» (« Prolégomènes », *Der Stil*). Passage que l'on voudra bien comparer à ce que dit Cuvier dans ses *Leçons d'Anatomie comparée*³³ (1835) où il écrit : « Et même la nature semble s'être jouée à l'infini dans toutes les parties accessoires. Il ne faut pas pour celles-ci qu'une forme, qu'une condition quelconque soit nécessaire ; il semble même souvent qu'elle n'a pas besoin d'être utile pour être réalisée : il suffit qu'elle soit possible, c'est-à-dire qu'elle ne détruise pas l'accord de l'ensemble. Aussi trouvons-nous, à mesure que nous nous éloignons des organes principaux, et que nous nous rapprochons de ceux qui le sont moins, des variétés plus multipliées ; et lorsqu'on arrive en surface, où la nature des choses voulait que fussent précisément placées les parties moins essentielles, le nombre des variétés devient si considérable que tous les travaux des naturalistes n'ont pu encore parvenir à en donner une idée³⁴. »

S'il est vrai que la théorie comparative des formes architecturales et le développement historique qui en découle semblent chez Semper bornés par le modèle naturaliste tel que le lui procure la science de son temps, et qu'il serait donc anachronique de parler chez lui d'évolutionnisme au sens où cette expression acquiert un sens spécifique à partir de Darwin³⁵ (même si bien

³³ Rappelons que l'influence de Cuvier fut très profonde en Allemagne où beaucoup de naturalistes avaient été ses élèves. Viollet-le-Duc paie allégeance à ce même paradigme de l'anatomie comparée lorsqu'il déclare dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture* : «... de même qu'en voyant la feuille d'une plante, on en déduit la plante entière ; l'os d'un animal, l'animal tout entier : en voyant un profil, on en déduit les membres d'architecture ; le membre d'architecture, le monument. »

³⁴ *Leçons d'Anatomie comparée*, 1800-1805, p. 59.

³⁵ Anachronisme que rendent tentant des énoncés tels que celui-ci : « à ces solutions pratiques concernant la question du style, on opposera le point de vue selon lequel les styles architecturaux ne sont nullement des créations, mais se développent à partir de quelques types fondamentaux [*Urtypen*] dans des directions différentes, selon les principes de la sélection naturelle, de la transmission, et de l'adaptation, de manière à peu près semblable à ce qui est supposé se passer regardant l'origine des espèces différentes dans les royaumes de la création organique » (« Des styles architecturaux », voir *infra*, pp. 339-360).

évidemment il y a pour Semper une *évolution* des formes et des types architectoniques comme le montre bien sa théorie de la substitution à partir d'un type donné : la paroi (*Wand*) incarnation du principe de revêtement étant ainsi successivement « exprimée » au travers du tressage, de la tapisserie, de la peinture, du lambrissage, etc.), et en dépit même de son opposition déclarée à la théorie de l'évolution en tant que telle dans le domaine de l'architecture dans la mesure où le facteur décisif qui entre en ligne de compte pour rendre compte de l'origine des styles architecturaux c'est « la volonté libre de l'esprit créatif de l'homme³⁶ » (*Des styles architecturaux*), le rejet radical qu'il effectue vis-à-vis d'une conception de l'histoire du style où l'on passerait progressivement d'une forme à l'autre, et où au contraire ce qui la caractérise ce sont des *mutations* subites provoquées par des événements de nature *politique*, tend en partie à rapprocher sa position de celle de Darwin pour qui l'évolution repose sur la sélection de certaines mutations qui naissent au sein d'une population et qui donnent un avantage aux individus qui en sont porteurs.

Pour ne prendre qu'un exemple de cette défiance que nourrit Semper à l'endroit d'un « évolutionnisme stylistique » citons cette conclusion d'un exposé sur l'architecture chinoise considérée dans sa dimension historique : « Là encore une influence politique et légale commande à l'architecture — pas trace en revanche d'un développement organique progressif » (*Des styles architecturaux*).

Mais, à la différence de la nature où elles sont le fruit du hasard dans lequel la sélection puise ses ressources, dans le champ de la culture les mutations sont le fruit de la volonté de grands hommes, de l'homme politique en premier lieu : « les nouveaux styles résultèrent toujours de nouvelles pensées culturelles [*Kulturgedanken*] véhiculées par des individus ayant un talent d'organisateur » (*Des styles...*). Or, ces « sauts », ces ruptures verticales qu'inscrivent dans le plan horizontal de l'histoire les grands hommes, les créateurs de « nouveaux styles », ne peuvent violer certaines lois physiques fondamentales qui s'imposent à eux et qu'ils adaptent aux circonstances nouvelles. Si derrière tout style se cache effectivement un coup d'État, un coup de force³⁷, il n'en obéit pas moins à des lois stylistiques éternelles mises au jour par la théorie du beau formel et la théorie comparative des styles architecturaux.



³⁶ Cette conférence de 1869, reproduite ici, se réfère explicitement à la théorie de l'évolution.

³⁷ Le modernisme en étant l'une des variantes les plus géniales puisqu'elle a consisté rien moins qu'à instaurer un nouveau décor sous le mot d'ordre du bannissement de l'ornement.

Ainsi, à l'instar du naturaliste, au-delà du foisonnement des formes artistiques, la science du style [*Stillehre*] a pour tâche la mise au jour des types et formes fondamentaux qui sont au principe de toutes les manifestations visibles de l'art, aussi bien dans ses aspects mineurs (bijou ou vêtement) que monumentaux. Et cette mise au jour s'opère selon deux dimensions qui se recourent à angle droit :

1. Une dimension à caractère sociohistorique vis-à-vis de laquelle les éléments architectoniques fondamentaux n'ont de sens que par rapport à une humanité primitive qui les produit dans un rapport d'abord défensif vis-à-vis d'un milieu naturel hostile qui l'entoure : clôture pour délimiter un espace personnel, toit pour se protéger des intempéries, foyer pour donner de la chaleur. L'archi-geste technique qui traverse cette dimension est celui qui consiste à partager, à diviser, à enclore l'espace pour marquer ce qui relève du soi et du non-soi, de l'intérieur et de l'extérieur. L'archi-technique (*Urtechnik*) est l'horizon à l'intérieur duquel s'inscrit le principe de revêtement, le motif de cette séparation étant d'emblée un motif artistique (*Kunstmotiv*) soumis à des élaborations progressives, depuis le grossier entrelacement de branches jusqu'au tissage, et perdurant au travers d'autres techniques, peinture murale, mosaïque, etc.

2. Une dimension formelle où l'ornement en tant que manifestation artistique la plus ancienne de la parure corporelle³⁸ assure l'articulation entre le corps et la nature en obéissant aux lois physiques qui régissent l'ensemble du cosmos.

Ainsi théorie comparative des formes architecturales s'adossant à l'histoire et s'efforçant de retracer au travers de ses révolutions successives le destin des quatre éléments fondamentaux, et théorie formelle de l'ornement, adossée à la physique, et s'efforçant d'explicitier les lois de la nature sous-jacentes à telle ou telle forme qu'il revêt (pendant, annulaire, ou directionnel), sont-elles complémentaires. Et ce qui les fait converger en définitive, ce qui fait qu'il n'y a jamais de formel à l'état pur chez Semper, détaché de l'histoire, c'est qu'au travers de l'ornement affleure toujours une certaine forme sociale et politique. Grandeur de Semper qui met en rapport l'*hexis* corporelle³⁹ et l'*éthos*. Autrement dit éthique et esthétique sont les deux faces d'un même phénomène : « L'ornement

³⁸ À l'exception de la *peinture corporelle* qui relève d'un autre registre qui est celui du revêtement au sens strict, et qui n'entre pas directement dans une théorie formelle de l'ornement qui suppose un détachement, une articulation possible entre ce qui orne et l'objet orné (collier, pendentif, ceinture, casque, etc.).

pendant de nez est sans doute sous ce rapport d'une espèce encore plus contraignante : toute pose vulgaire, tout mouvement de la tête trop vif ou irréfléchi, suscitent infailliblement des oscillations ridicules et, en raison de l'effet produit au beau milieu du visage, sont susceptibles de blesser la sensibilité esthétique de la manière la plus vive. C'est pourquoi on ne trouve ce type d'ornement que chez les peuples qui maintiennent leurs femmes dans un état de grande dépendance et de sujétion morale » (*De la détermination formelle de l'ornement*). Au travers de l'éthique de la parure se laisse toujours déchiffrer une physique, voire une cosmologie : « Par l'intermédiaire de leurs longs vêtements plissés, l'apparence extérieure, voire même le caractère moral de beaucoup de tribus orientales, subit de manière évidente l'influence de forces macrocosmiques » (*De la détermination formelle de l'ornement*).

S'inscrivant dans une très longue tradition dont la *Critique de la Faculté de juger* semble à bon droit parachever le monumental édifice — au point de condamner toute autre entreprise à la redite... ou au renversement —, Semper reprend à son compte le parallélisme classique entre l'art et la nature mais pour lui faire dire tout autre chose. Si une *science du style* [*Stillehre*] est en effet possible, c'est parce que les lois générales qui s'appliquent à la nature, lois auxquelles obéissent la matière en général, mais surtout les formes qui reflètent une organisation, un ordre — de la plus simple comme le cristal ou le flocon de neige jusqu'à la plus complexe, l'homme —, s'appliquent également à l'art, qui est pour ainsi dire le prolongement de la nature par d'autres moyens. La théorie du beau formel, qui avec la théorie des quatre éléments et le principe de revêtement, constitue l'autre versant moins connu de l'esthétique de Semper, s'attache à définir le plan de consistance sur lequel s'enlèvent aussi bien les formes de la nature que de l'art. Mais pour comprendre la manière dont elles naissent, il convient de regarder au-delà d'elles, dans ces « composants [...] qui ne sont pas formes elles-mêmes, mais au contraire idée, énergie, matière et moyens » (« Prolégomènes »), de se tourner vers les éléments « pré-individuels » et les constituants fondamentaux. Le concept de goût, qui occupe encore une place centrale dans la *Critique* de Kant, est ici écarté au profit de ce que Semper appelle une *Kunstphysik*. Les forces fondamentales qui pour lui régissent la matière proviennent de la physique newtonienne — gravitation et inertie —, auxquelles il adjoint deux autres

³⁹ *Hexis* (ἕξις) : « état ou manière d'être du corps, tempérament » (cf. Bailly, *Grand dictionnaire grec-français*, Hachette, p. 708).

« centres d'énergie » provenant d'un domaine intermédiaire entre la biologie (dont le concept est en cours d'élaboration à la même époque) et la vie : la croissance ou *force vitale* [*Lebenskraft*] d'une part, commune aux plantes et aux animaux, et s'opposant aux forces qui attirent les corps vers le centre de la Terre, la *volonté* d'autre part, ressort exclusif des animaux, et qui s'oppose à l'inertie. Deux axes de la beauté formelle en résultent qui sont d'une part l'axe directionnel, inscrit dans le prolongement de la ligne inertie-volonté, d'autre part l'axe de développement inscrit sur la ligne gravitation-croissance. À ces deux axes, Semper en adjoint un troisième, perpendiculaire aux deux autres, qu'il appelle axe de symétrie.

Ainsi, aux trois modalités formelles fondamentales du *pendant*, du *directionnel* et de *l'annulaire*, qui sont celles de l'ornement, correspondent les trois modalités dynamiques selon lesquelles les corps des organismes supérieurs se déploient dans l'espace selon la hauteur — proportion —, la largeur — symétrie —, et la longueur — direction.

Car en effet chez l'homme seul (et les « animaux supérieurs ») ces trois axes de proportion, symétrie et direction acquièrent leur plein développement et leur autonomie. En ornant des objets ou en se parant lui-même au moyen d'accessoires, l'homme ne fait qu'actualiser ces forces, matérialiser ces axes virtuellement présents dans l'objet et qu'actualise le moment où il est porté — vêtement, ceinture, casque, bijoux. En ce sens, l'ornement n'ajoute pas, il n'est pas un supplément qui tomberait sur la chose : en tant qu'ornement pendant [*Behang*] par exemple — boucles d'oreille ou drapé —, il actualise la relation macrocosmique exprimée par l'opposition verticale entre la croissance de l'organisme et la gravitation. Et ce faisant il relie le particulier au général. En tant qu'ornement directionnel — plumet du casque par exemple —, il rend visible la relation tellurique entre l'inertie d'un système, d'une masse au repos ou en mouvement, et la volonté d'aller dans telle direction (axe de spontanéité). En tant qu'ornement annulaire, il manifeste la relation microcosmique de proportionnalité entre lui et le corps sur lequel il apparaît. Au travers de cette triple détermination ornementale l'homme inscrit son activité créatrice au cœur du *kosmos*, concept clé de la théorie esthétique de Semper en ce sens que se nouent en lui les notions d'ordre, de parure et de monde. Orner revient à reconnaître et à s'inscrire dans cet ordre cosmique, rendant visible les forces physiques sous-jacentes.

Tout lecteur de Semper est tôt ou tard confronté à une des difficultés inhérentes à cette théorie du beau formel, telle qu'elle est exposée en partie dans *De la détermination formelle de l'ornement* ainsi que dans

les « Prolégomènes » de *Der Stil*, qui tient au statut changeant des notions de proportion et de symétrie. Rien ne serait plus trompeur de s'imaginer en effet à partir de ce qui vient d'être dit des trois axes fondamentaux qui commandent le déploiement de tout ornement, que la symétrie coïnciderait avec la verticalité ou la proportion avec l'horizontalité, ou vice versa. Ces notions sont en fait susceptibles de changer de direction et de nature *selon le niveau d'entrée* considéré sur l'échelle du vivant. On observe ainsi un point d'inflexion de la symétrie avec l'apparition des vertébrés et de l'homme, où l'on passe d'une symétrie planimétrique horizontale du type de celle que l'on trouve chez les plantes, à une symétrie linéaire inscrite sur un même plan horizontal où l'axe de direction se confond avec le mouvement volontaire. La proportionnalité censée s'inscrire chez l'homme sur un axe vertical n'est chez lui qu'une *symétrie de proportion* (différente de la symétrie d'équilibre), qui renvoie à ce que depuis Vitruve l'architecture occidentale a thématiqué sous la notion de *module* vis-à-vis de laquelle la référence au corps humain joue un rôle central. C'est ainsi que, dans les « Prolégomènes » de *Der Stil*, Semper déploie soigneusement l'éventail des figures que la matière organisée est susceptible de prendre, depuis ces « formes régulières et fermées sur elles-mêmes » où symétrie, proportion et direction ne font qu'un — et dont il reconnaît l'analogue dans certains monuments antiques tels ces mausolées dédiés à de grands personnages où s'affiche « la clôture eurythmique du cristal » —, jusqu'aux formes organiques les plus complexes où les trois axes affirment clairement leur autonomie, passant par les plantes où symétrie et proportion s'enlacent étroitement.

Et s'il y a symétrie verticale des plantes, nous dit Semper, elle n'existe en fait que sur la rétine de l'observateur, autrement dit « pour soi » et non « en soi ». En réalité, elle est planimétrique et horizontale, tout élément étant traversé par une double relation : à ce sur quoi il est articulé de manière immédiate (la branche à l'arbre) d'une part, au tout auquel il est relié en vertu de la gravité dont la référence ultime est le centre de la Terre d'autre part. Or, cette symétrie que nous devinons plus que nous ne l'observons distinctement chez les plantes, apparaît clairement chez les animaux supérieurs et l'homme où la composante du mouvement linéaire entre en jeu comme *moment* de constitution de la forme : «... les composantes de l'inertie et de la résistance au milieu doivent s'équilibrer autour de l'axe du mouvement de telle sorte qu'aucune déviation involontaire par rapport à la direction uniforme ne se produise du fait d'une inégale répartition des masses le long de l'axe du mouvement. » (« Prolégomènes », *Der Stil*).

Soit la progression suivante du plus simple au plus complexe :

— Cristaux : proportion et symétrie embryonnaires (symétrie stéréométrique du cristal polyèdre). La verticalité et l'horizontalité sont secondaires au regard de la notion de clôture. Développement unidimensionnel.

— Plantes : développement bidimensionnel. Symétrie horizontale planimétrique et proportionnalité verticale indépendante du principe d'équilibre (mais pas de la stabilité !).

— Animaux inférieurs : développement bidimensionnel. Symétrie plane, très peu de proportion verticale.

— Quadrupèdes et oiseaux : développement tridimensionnel. Symétrie horizontale linéaire, perpendiculaire à l'axe de direction. L'axe de formation converge avec l'axe de direction. Double proportion verticale et horizontale (devant-derrrière).

— Homme et animaux supérieurs : développement tridimensionnel et optimal des trois axes avec symétrie horizontale linéaire perpendiculaire aux deux autres axes.

Cependant, l'entité fermée sur elle-même, séparée du tout — qu'il s'agisse d'une forme purement matérielle comme le cristal ou d'une forme sociale comme la famille primitive regroupée autour du foyer qui apporte chaleur et protection — est une *fiction heuristique*, certes indispensable, comme en recèle le texte de Semper en plusieurs endroits (car au fond dit-il même le cristal enveloppe un embryon de symétrie et de proportion). Les formes d'organisation plus complexes ne peuvent naître que dans le sillage d'une dialectique d'interdépendance entre l'individu qui souhaite conserver son indépendance et un tout qui exige qu'il en cède une partie en échange d'une protection accrue et d'un plus grand confort matériel — « à la force centrifuge aspirant vers l'indépendance et l'existence individuelle faisait contrepoids la sociabilité centralisatrice, suscitée ou favorisée par des circonstances extérieures contraignantes et par le combat pour la survie de l'individu confronté aux dangers, qui ne pouvaient être écartés que par la mise en commun des forces » (*Des styles architecturaux*). La « bulle originelle » née autour du foyer auprès duquel se regroupe la famille primitive éclate aussitôt sous la pression extérieure pour se reconstituer au sein de plus grands ensembles. À peine s'est-elle formée que le vent de l'histoire l'emporte au loin. Mais sa « fiction » est nécessaire pour faire comprendre comment le plan physique de la nature et le plan social de la culture s'articulent l'un à l'autre.



Le présent ouvrage offre un large éventail de textes qui vont des *Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens*, où est débattue la question de la polychromie de l'architecture antique, jusqu'à la conférence de 1869 intitulée *Des Styles architecturaux* où Semper expose de manière très synthétique sa théorie de l'architecture comparée et de la notion de style confrontée à l'émergence de la nouvelle théorie de l'évolution dont il veut bien admettre les conclusions quant aux organismes mais pas quant à l'évolution des formes artistiques. Certes, la traduction du grand œuvre de Semper, *Der Stil*, est incomplète ; cependant, sans rien enlever à la grandeur de cette somme, tout lecteur un tant soit peu familiarisé avec la pensée de Semper sait que les principaux éléments de sa théorie du style, les concepts clés de « revêtement », de « beauté formelle », de « type » et d'« élément », font l'objet de traitement dans des textes aussi différents que *Les Quatre éléments de l'architecture*, *De la détermination formelle de l'ornement*, *L'Art textile*, ou *Des styles architecturaux*. L'ensemble devrait permettre au lecteur français d'appréhender la richesse et la complexité de cette pensée aussi bien dans sa diachronie, depuis ses premiers combats en faveur de la reconnaissance de la polychromie antique, que dans sa synchronie avec l'éventail des notions essentielles qui la constituent.

D'un point de vue méthodologique, chaque fois que c'était possible, et en dépit même d'une certaine lourdeur qui pouvait en résulter, on s'est efforcé de ne pas briser la phrase de Semper en sous-ensembles plus « digestes », qui du même coup dénaturent son rythme, sa houle.



À l'exception des conférences de Londres, les deux principales sources des textes ici regroupés sont d'une part les *Kleinen Schriften* de Gottfried Semper publiés en 1884 par Hans et Manfred Semper, et *Der Stil* dans la réédition parue en 1977 chez Mäander.

Jacques SOULILLOU

Heidrun Laudel

Biographie de Gottfried Semper¹

1803

29 novembre : naissance de Gottfried Semper à Hambourg. Il est baptisé le 4 janvier 1804 dans l'église allemande réformée d'Altona. Il est le cinquième des huit enfants de Christian Gottfried Emmanuel Semper et de Johanna Maria, née Paap. Descendant d'une vieille famille [d'origine huguenote par sa mère] depuis longtemps établie de fabricants de laine, Semper grandit en bénéficiant de conditions matérielles et financières sûres.

1806

Occupation de Hambourg par les troupes françaises. La famille Semper émigre à Altona.

1819

Après avoir fréquenté l'école communale de Barmstedt près de Hambourg, Semper entre à l'automne au célèbre lycée Johanneum où naît son intérêt pour les langues anciennes et les mathématiques.

1823

17 octobre : sur la recommandation du directeur du Johanneum, Semper est admis à l'université de Göttingen. À côté des cours d'histoire et de statistique du professeur Arnold Ludwig Heeren, il suit ceux de mathématiques appliquées et d'analyse du professeur Bernhard Friedrich Thibaut. Semper pense tout d'abord à travailler dans le génie militaire, mais manifeste vite un intérêt pour l'hydraulique appliquée.

1825

Mi avril-fin mai : voyage à Düsseldorf. Muni d'une lettre de recommandation du professeur Thibaut, Semper cherche en vain à entrer dans les chantiers navals. Souhaitant se consacrer à l'architecture, il se rend début octobre à Munich où il s'inscrit le 28 du mois au département d'architecture de l'académie des Beaux-Arts. Il fait la connaissance des étudiants en architecture comme Édouard Metzger et Auguste Wilhelm Döbner, mais n'entreprind aucune étude sérieuse.

¹ Extrait de Laudel Heidrun, *Gottfried Semper, 1803-1879*, Zurich, Prestel, 2003. Avec l'accord de l'auteur, le traducteur a fait figurer entre crochets certaines informations qui ne figurent pas dans la version originale.

1826

Au printemps, il se joint au voyage d'un groupe de camarades d'école de Hambourg qui se rend à Heidelberg et va à pied en juin jusqu'à Regensburg, passant par l'Obenwald, Würzburg et Nuremberg. Il s'installe près de chez son camarade d'école Théodore Bülau et élargit un peu ses connaissances en statique, hydrostatique et hydraulique. Il accompagne l'architecte du prince Taxis Keim dans ses visites d'inspection des différents chantiers de construction.

Début décembre, Semper décide de se rendre à Paris en compagnie de son camarade d'école de Göttingen, Friedrich Heeren. Il arrive le 10 décembre et commence à travailler quelques jours plus tard dans l'atelier de Franz Christian Gau, originaire de Cologne et ancien élève à l'école des Beaux-Arts, pour, dit-il, « acquérir les connaissances indispensables pour la belle architecture ». Gau est l'architecte en charge de la construction des bâtiments de l'administration des hôpitaux de Paris et permet à ses étudiants de prendre part à cette entreprise.

1827

Été/automne : travail intensif à divers projets, entre autres pour un asile, une maison de campagne, une école vétérinaire et une église. Après avoir décidé du jour au lendemain de passer un examen d'ingénieur en hydraulique à Munich, il finit par renoncer. Fin octobre, il quitte Paris avec l'intention de travailler aux chantiers navals de Bremenhaven pour lesquels il brigue un poste en présentant un plan d'écluse. Il se rend cependant tout d'abord à Regensburg en passant par Karlsruhe, puis ensuite Göttingen.

1828

Mars : Semper entre comme bénévole aux chantiers navals de Bremenhaven sous la direction de van Ronzelen. Des rhumatismes dans l'épaule droite le contraignent à abandonner son travail en novembre. Il rejoint alors ses parents à Altona.

1829

De janvier à juillet, Semper séjourne à Altona. Début juillet il quitte la maison familiale sans prévenir pour se rendre à Paris pour un second séjour d'études. Il s'arrête successivement à Cuxhaven, Bremenhaven, Bruxelles, Haarlem, La Haye, Rotterdam, et Anvers. Il est introduit par Gau auprès de la veuve du banquier Valentin aux soirées de laquelle il rencontre tous les voyageurs allemands d'importance, artistes et savants, de passage à Paris.

1830

Printemps : Semper travaille à un projet de bourse pour Hambourg.

27-29 juillet : Révolution de Juillet à Paris accueillie avec enthousiasme par Semper et qui l'amène à séjourner plus longtemps que prévu à Paris.

Mi-septembre : début de ses voyages d'études qui le conduisent tout d'abord vers les monuments de l'époque romaine, à Orange [où il fait le relevé d'une mosaïque romaine aux motifs géométriques située dans une cave à vins], puis Nîmes. Il se rend ensuite à Marseille d'où il prend un bateau pour Gênes où il arrive le 13 octobre.

Novembre : il visite les villes côtières de Massa², Pise et Livourne, et se rend ensuite vers l'intérieur des terres en direction de Lucca et Sienne. Il séjourne trois semaines à Florence pour y étudier avant tout les monuments palatiaux du Quattrocento.

Le 30 novembre, Semper arrive à Rome et s'installe, comme beaucoup d'étudiants en architecture l'ont fait avant lui, au 17 de la rue Grigoria, près de chez Thorvaldsen et de l'Académie de France à Rome.

1831

18 février : Semper quitte Rome, en partie à cause de l'agitation politique qui règne dans la ville. Il voyage plusieurs jours en compagnie du Français Jules Goury et du sculpteur suisse Alric, à travers les monts albains et Volsker, contemple Cori³ et les très anciens remparts de Norba⁴ puis gagne Naples par Sonnino au début du mois de mars. De là, il se rend la semaine suivante chaque jour sur le site de Pompéi.

Mi-mai : Semper, Goury, et d'autres étudiants français partent pour la Sicile. Ils visitent Paestum et voyagent à partir de Messine le long de la côte orientale sicilienne, via Catane, en direction de Syracuse où Semper, en juillet, fait des dessins des ruines du temple dorique d'Athéna et de la tombe d'Archimède. Après la visite des ruines antiques d'Agrigente et de Selinnt⁵, ils parcourent la côte du sud au nord : Segeste⁶, Monreale, Palerme. En août, Semper et Goury se rendent seuls à Messine pour passer en Grèce. Après trois jours de traversée, ils parviennent en septembre à l'île de Zakynthos, puis se rendent à Navarin par Zante et Katakolon le long de la côte du Péloponnèse. Depuis Navarin ils s'orientent vers l'intérieur, visitant Messene, Mystras, Sparte, Megalopolis, Phigalia, Bassai, Olympie, Pheneos, Orchomène, Nemes, Argos, et Mycènes, pour finalement atteindre Nauplie, qui faisait office à l'époque de capitale du tout nouvel État grec (entre-temps, le 7 septembre, le père de Semper est mort à Altona. C'est lui qui s'était chargé de l'organisation et du financement du voyage). À son arrivée à Nauplie, le 9 octobre, Semper est témoin de l'assassinat du président Ioannis Kapodistrias. Il est recruté sans autre formalité dans le corps diplomatique en tant que secrétaire de Friedrich Thiersch.

Fin octobre : Semper, Thiersch et Goury se rendent au Pirée. Ils visitent en chemin le théâtre d'Épidaure et le sanctuaire d'Égines. Ils atteignent Athènes à la mi-novembre. Ils y séjournent deux mois, faisant entre autres choses des relevés des Propylées, de l'Érechthéion, de la Tour des Vents, et du monument chorégique à Lysicrates. En compagnie d'Édouard Metzger et de Jules Goury, Semper entreprend un examen approfondi de la couleur du temple de Thésée (*Héphaïstéion*).

² Station balnéaire du nord de la Toscane, située près de Carrare réputée pour ses carrières de marbre.

³ La Cora de l'Antiquité, située dans le Latium, province de Latina.

⁴ Nom archaïque de Norma, ville du Latium méridional.

⁵ Ville antique de la côte occidentale de la Sicile dans la province de Trapani. Centre archéologique important.

⁶ Entre Palerme et Trapani, centre archéologique.

1832

Avril : après s'être séparé de Jules Goury, Semper s'arrête de nouveau à Nauplie. En tant que secrétaire personnel de von Thiersch, il rédige un rapport à l'attention du roi Louis 1^{er} de Bavière, et entreprend son voyage de retour fin mai en direction de l'Italie [assorti d'une attaque de pirates le long des côtes du Péloponnèse]. Il rejoint la ville de Bari début juillet et profite de la période de quarantaine pour faire une étude de reconstitution de la polychromie antique. En août, il se rend à Naples et Pompéi entreprenant des randonnées entre autres vers Pouzzoles, Sorrente, Amalfi, puis il rejoint Rome début novembre où il fait la connaissance du marchand d'Altona Conrad Hinrich Donner dans le cercle de Bertel Thorvaldsen.

1833

Au début de l'année : recherche sur la couleur à la colonnade de Trajan à Rome et reconstitution chromatique de l'Acropole d'Athènes donnée à titre d'exemple du système de la polychromie antique. Dans son travail de relevé, Semper est encouragé par l'ambassadeur de Prusse et fondateur de l'institut de Correspondance archéologique, Christian Josias Bunsen.

Début avril-mi-mai : Semper visite en compagnie de l'architecte Karl Friedrich Schegg et de l'épigraphiste Olaf Kellermann, les fouilles des tombeaux étrusques à Corneto (Tarquinia). Il fait le relevé de la *Tomba del Morto* et de la *Tomba del Titone*.

Mi-juillet : Semper entreprend le voyage de retour qui le conduit d'abord à Florence via Orvieto. Il séjourne à Florence trois semaines, puis se rend à Venise passant par Bologne, Côme, Bergame, Vérone et Vicence. Début octobre, il s'arrête presque six semaines à Munich. Les pourparlers avec l'éditeur Cotta concernant la publication de lithographies en couleur de ses relevés effectués en Grèce et en Italie échouent. Semper quitte Munich la troisième semaine de novembre et se rend à Nuremberg et Bamberg via Regensburg. Il parvient le 22 décembre à Berlin via Leipzig. Dans la capitale prussienne, il fait la connaissance de Karl Friedrich Schinkel, qui le félicite pour ses recherches sur la polychromie antique.

1834

Début janvier : Semper rejoint sa ville natale et reçoit une première grosse commande : l'aménagement de la maison de campagne du commerçant Donner à Neumühlen près d'Altona. Il rédige en outre des *Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens*, où il dévoile son projet de grand ouvrage sur la polychromie antique et où il entreprend en introduction une critique des réalisations de son temps. L'écrit paraît en avril chez Hammer à Altona.

17 mai : suivant la recommandation du professeur parisien Franz Christian Gau, le ministère saxon de l'intérieur invite Semper à prendre le poste de professeur titulaire d'architecture, de président et professeur principal de l'école d'architecture à l'école des Beaux-Arts de Dresde. Ce poste était devenu vacant à la suite de la mort de Joseph Thürmer en novembre 1833.

25 septembre : Semper arrive à Dresde et est introduit dans ses fonctions le 30 du mois. Il occupe un appartement au second étage d'une maison située au n° 8 de la place du Vieux-Marché, au-dessus du Café de l'Europe. Dès les

premiers jours, il est en discussion concernant la commande d'une maternité municipale et d'une maison de retraite pour femmes. À l'automne, il rejoint l'association artistique saxonne fondée par Johann Gottlob Quandt en 1828, dirigée à cette époque par le médecin et peintre Carl Gustav Carus.

Son activité d'enseignement commence en octobre. Il inclut la réorganisation de l'école d'architecture de l'école des Beaux-Arts pour laquelle Semper conçoit un vaste programme (dont l'introduction du système des ateliers à la manière de Gau).

Décembre : il entreprend le travail de contrôleur des commandes auprès du Département de la construction de la police municipale.

1835

Printemps : Semper négocie l'emplacement du monument au roi Frédéric Auguste 1^{er} mort en 1827, d'après le plan établi par le sculpteur Ernst Rietschel. En avril, il travaille à la décoration des salles antiques du palais japonais où il apporte la démonstration du principe du revêtement mural tel qu'il était pratiqué chez les Grecs et les Romains.

En mai, commencent les travaux de construction de la maternité municipale d'après les plans de Semper. Elle sera inaugurée trois ans plus tard en juillet 1838. C'est le plus grand bâtiment qu'il a construit jusqu'ici.

1^{er} septembre : Semper et Berthe Thimmig, fille d'un officier saxon déjà décédé à l'époque, se marient à l'église évangélique Sainte-Sophie de Dresde. Le même jour Semper remet un projet de plan d'agrandissement du Zwinger pour l'emplacement du tombeau de Frédéric Auguste 1^{er}, auquel est adjoint une série de dessins pour un nouveau théâtre.

4 décembre : Semper est nommé membre associé de l'Association royale pour la recherche et la conservation des antiquités nationales.

1836

Paraît le second volume de *Ben Jonson et son école* de Wolf Graf Baudissin comprenant des reconstitutions par Semper du vieux théâtre Fortuna et la première et unique livraison de sa gravure intitulée *L'utilisation de la couleur dans l'architecture et la sculpture*. Semper distribue dans le cercle de ses amis quelques exemplaires de la planche publiée par la lithographie royale Fürstenau et Cie de Dresde.

1^{er} janvier : décret complémentaire accordant à Semper 800 thalers d'indemnité au titre de professeur à l'école des Beaux-Arts et une « indemnité de logement » de 200 thalers.

1^{er} février : création officielle d'un bureau de la construction qui réunit aux côtés de Semper différents architectes et techniciens.

7 septembre : naissance de sa fille Elisabeth. En 1838 naîtra son fils Manfred, en 1841 Konrad, en 1843 sa fille Anna, en 1845 Hans et en 1848 Emmanuel.

À la mi-octobre, Semper se rend à Berlin. Son projet de théâtre et son plan d'extension du Zwinger ont suscité l'intérêt du prince héritier Frédéric Wilhelm.

1837

Mars-avril : invité par son camarade d'école Édouard Sthamer, Semper participe au concours pour la nouvelle bourse de Hambourg.

Fin juillet : à la demande de l'intendant de théâtre Wolf Adolf von Lüttichau, de retour de cure à Karlsbad et Teplitz, Karl Friedrich Schinkel fait halte à la gare de Dresde et se prononce en faveur du plan de Semper pour un nouveau théâtre royal à Dresde. Il est soumis au roi par courrier, qui passe commande à Semper le 22 septembre de la construction projetée.

1838

1^{er} janvier : Édouard Julius Frédéric Bendemann est nommé directeur du département de peinture de l'Académie de Dresde. Semper est très éloigné de lui au plan artistique, ainsi qu'avec le second peintre issu de l'école de Düsseldorf, Julius Hübner, qui arrive à Dresde l'année suivante. À propos de leurs peintures ultérieures du théâtre royal, Semper notera qu'elles manquent de « caractère et de force ».

23 mars : Semper remet les dessins du théâtre. Il est chargé de la conduite des travaux avec l'architecte de la cour Otto von Wolframsdorff. Le même mois il ébauche les plans d'une villa à deux tours (villa Rosa), située aux abords immédiats de l'Elbe, pour le banquier berlinois Martin Wilhelm Oppenheim, qui est en pourparlers pour acquérir le terrain « Altcosels ».

Avril-mai : Semper dessine en très peu de temps les plans pour la synagogue destinée à un emplacement situé sous la Brühlsche Terrasse. La première pierre est posée le 21 juillet.

8 août : Semper soumet les plans pour une nouvelle galerie de peintures.

6 décembre : afin de visiter les nouveaux théâtres en Europe, il se met en route pour un voyage d'études de trois mois en compagnie de l'intendant de théâtre von Lüttichau. Ils se rendent à Weimar via Leipzig, puis visitent les jours suivants les théâtres de Francfort, Darmstadt, Mayence, Cologne, et Aachen. Leur voyage les conduit ensuite vers Lüttich, Anvers, Ostende, d'où ils embarquent pour Londres le 13 décembre. Mais la destination la plus importante de leur voyage est Paris où ils arrivent le 28 décembre et font la connaissance de Dupanchem, directeur de l'Opéra de Paris, lui-même architecte, qui les familiarise, entre autres choses, avec les particularités de la machinerie théâtrale, des décors, de l'éclairage.

1839

23 janvier : Semper et Lüttichau quittent Paris avec l'intention d'engager pour le projet de Dresde non seulement le machiniste de l'Opéra, M. Contant, mais aussi la décoratrice de l'école de peinture de Ciceri. Passant par Turin ils se rendent à Milan où Lüttichau acquiert des dessins de la Scala. Au milieu du mois, ils se séparent. Semper se rend à Pavie et Gênes, s'arrête quelques jours à Venise et entreprend le voyage de retour en passant par Munich. Il arrive à Dresde le 10 mars, un peu avant Lüttichau. Entre-temps sa famille s'est installée dans un appartement plus grand situé en rez-de-chaussée au n° 3 Waisenhausstrasse.

1840

9 mars : travaillant à la commission de la galerie de peintures placée sous la présidence de Bernhard von Lindenau, il refuse tous les emplacements jusqu'ici proposés pour le nouveau musée et exige de prospecter dans le quartier du Zwinger. Les 18/19 juillet, Semper présente deux nouveaux projets de galerie de peinture, en relation à un emplacement, qui reste encore à déterminer, destiné à accueillir le monument à Frédéric Auguste 1^{er}.

2 octobre : début des cours du semestre d'hiver à l'académie des Beaux-Arts de Dresde, auxquels Semper donne le titre de « Théorie de la construction ».

À la fin de l'année, le projet d'orangerie de Wolframsdorff sur un terrain à bâtir encore libre, situé dans le jardin ducal, est accepté. C'est la raison pour laquelle, dans le plan de forum de Semper, fait défaut le bâtiment qui assure le lien entre le Zwinger et le théâtre.

1841

12 avril : inauguration du nouveau théâtre royal de Dresde, construit d'après les plans de Semper, avec l'ouverture du jubilé de Carl Maria von Weber et *Torquado Tasso* de Goethe. Le roi élève Semper au rang de chevalier de l'ordre du mérite et lui attribue une place dans la loge n° 2 du rez-de-chaussée.

Mai-juin : en remplacement de l'orangerie construite à un autre endroit, Semper présente deux projets de dépôt pour décor avec une colonnade comme bâtiment destiné à assurer la jonction entre le Zwinger et le théâtre.

Début juillet : Sur invitation du prince Pückler, Semper entreprend un voyage à Moscou. Le prince aimerait l'engager comme conseiller permanent pour ses projets de construction.

1842

23 février : invité par Bernhard von Lindenau, Semper soumet un projet de musée dans le prolongement de l'aile sud de l'enceinte, qui transforme le plan d'accès au *forum* du Zwinger.

2 mai : Semper se rend à Bautzen pour expertiser le plan de construction proposé pour une caserne. Il est chargé du projet d'exécution.

Du 5 au 8 mai : le tiers des bâtiments du vieux Hambourg part en fumée dans un incendie, parmi lesquels la maison de son frère, le pharmacien Wilhelm Semper, située au n° 7 de la Grossen Beckerstrasse.

Appelé de tous côtés, Semper arrive à Hambourg le 20 mai et rédige un *promemoria* destiné au plan de restauration de l'ingénieur anglais William Lindley. Les jours suivants, il participe aux réunions de la nouvelle commission technique et remet le 26 mai de son côté un plan de reconstruction de Hambourg très élaboré, qui adhère de manière libre à la structure existante et prévoit deux places — l'une pour le marché, l'autre pour le *forum*. Le 27 mai, il paraphe le protocole de marché qui désigne le plan révisé de Lindley comme base des travaux ultérieurs.

Après le sénateur Édouard Sthamer, le syndic Karl Sieveking s'adresse à Semper pour que le projet de reconstruction soit présenté devant le parlement de Hambourg fin septembre-début octobre.

Écrits

Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens, 1834 [Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei des Alten], extrait des *Petits écrits* de Semper [Kleinen Schriften, W. Spemann, Stuttgart, 1884]

Des Jardins d'hiver, 1849 [Über Wintergärten], extrait des *Petits écrits* [Kleinen Schriften].

Les Quatre éléments de l'architecture, contribution à une théorie comparative de l'architecture, 1851 [Die vier Elemente der Baukunst, ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde], Friedrich Vieweg Verlag.

Conférences données en anglais à Londres :

« Projet d'un système d'une théorie comparative du style », 1853 [« Design for a System of a Comparative Theory of Style »], in *Res : Anthropology and Aesthetics* (Cambridge), n°6, 1983 ; version allemande dans *Petits écrits* [Kleinen Schriften, « Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehere »].

« Le Développement du mur et la construction du mur dans l'Antiquité », 1853 [« The Development of the Wall and Wall construction in Antiquity »], in *Res : Anthropology and Aesthetics* (Cambridge), n°11, 1986 ; version allemande dans *Petits écrits* [Kleinen Schriften, « Entwicklung der Wand und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern »].

« De l'origine de quelques styles architecturaux », 1853 [« On the Origin of Some Architectural styles / Über den Ursprung einiger Architekturstile »], in *Res : Anthropology and Aesthetics* (Cambridge), n°9, printemps 1986 ; version allemande dans les *Petits écrits* [Kleinen Schriften].

« Des symboles architecturaux », 1854 [« On Architectural Symbols »], in *Res : Anthropology and Aesthetics* (Cambridge), n°9, printemps 1985 ; version allemande dans les *Petits écrits* [Kleinen Schriften, « Über architektonische Symbole »].

« De la relation des systèmes architecturaux aux conditions culturelles générales », 1854 [« On the Relation of Architectural Systems with the General Cultural Conditions »], in *Res : Anthropology and Aesthetics* (Cambridge), n°11, printemps 1986 ; version allemande dans *Petits écrits* [Kleinen Schriften, « Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen »].

L'Art textile, 1855-1859 [Textile Kunst] extrait des *Petits écrits* [Kleinen Schriften].

De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art, 1856 (conférence) [Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbole], Berlin, Alexander Verlag, 1856.

Le Style, 1860 [Der Stil], « Prolégomènes », « Introduction », §59, 60 et 61 de la première partie « Textile Kunst » d'après la réédition chez Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1977.

« Des styles architecturaux », 1869 (conférence) [« Über Baustile »], extrait des *Petits écrits* [Kleinen Schriften].

Table

Introduction	7
Biographie de Gottfried Semper	33
Écrits	53
Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens	55
Des jardins d'hiver	89
Les Quatre éléments de l'architecture	
Contribution à une architecture comparative	95
I. Introduction générale	95
II. La Pythie	102
III. La preuve chimique	112
IV. Hypothèses complémentaires	120
V. Les quatre éléments	124
VI. Applications pratiques	151
Conférences de Londres [1853/1854]	155
Projet d'un système de théorie comparative du style	157
Le développement du mur et la construction murale dans l'Antiquité	181
De l'origine de quelques styles architecturaux	191
Des symboles architecturaux	201
De la relation des systèmes architecturaux aux conditions culturelles générales	211
L'Art textile	223
A. Le treillis textile en tant que tel	224
B. Les caractéristiques stylistiques générales de l'art textile	227
C. Modalités stylistiques du matériau textile quant à sa destination	229
Les tapis	230

De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art	235
1. L'ornement pendant	240
2. L'ornement annulaire [<i>Der Ringschmuck</i>]	243
3. L'ornement directionnel [<i>Richtungsschmuck</i>]	247
Le Style	265
Prolégomènes	267
Les écoles matérialistes	276
Les écoles historicistes	277
Les écoles puristes, formelles, et d'avenir	279
Eurythmie. Cadres	287
Modifications de la disposition [<i>Ordnung</i>] eurythmique	288
Symétrie	290
Proportionnalité et direction (unité de mouvement)	294
Du principe d'autorité dans la naissance des formes de la nature et de l'art	297
Le Style, Première partie	
Origine technique des formes fondamentales, des types et symboles essentiels de l'architecture	305
Premier chapitre. Introduction	305
Second chapitre. Classification des arts techniques	312
Quatrième chapitre. L'Art textile : aspects techniques et historiques	315
Des styles architecturaux	339
L'homme comme être social	346
L'humanité, l'art libre	356