

Joseph Rykwert

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

La maison d'Adam au paradis

Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer

Parenthèses

*Chapitre 1***Au début :
l'homme ou la terre ?****La maison originelle**

*Dieu créa l'homme à son image,
À l'image de Dieu il le créa,
Homme et femme il les créa¹.*

Le Seigneur conçut Adam et Ève de façon qu'ils se tiennent compagnie et puissent deviser, non seulement entre eux, mais avec Lui. Là, Il avait fait « pousser du sol toute espèce d'arbres séduisants à voir et bons à manger² ». L'Éden n'avait rien d'une forêt à l'état sauvage. L'homme était tenu de le soigner, « le cultiver et le garder » et sans doute d'y aménager des terrasses et des plates-bandes. Parmi les rangées d'arbres et les massifs de fleurs, devaient être ménagés des promenades, des endroits propices au repos et à la conversation. Il se peut que les espèces de fruits aient été assez nombreuses pour satisfaire le goût humain de la variété, au moins celui d'Adam ; rien ne prouve que celui-ci ait possédé le secret de la fermentation. Mais que le jardin recèle une vigne, et je vois aussitôt les coupes et les jarres. Les images des réserves et des buffets, puis des chambres et des resserres me viennent à l'esprit : j'imagine une maison, pour tout dire. Un jardin sans maison est une voiture sans équipage. Toutefois, les Écritures, d'une si grande précision quand il s'agit de la pierre d'onyx trouvée près du paradis, sont muettes quant à cette éventuelle demeure que je vois se profiler dans le texte.

On a déjà fait dire tant de choses à la Bible, aux premiers versets en particulier, que j'espère qu'on ne m'en voudra pas de cette modeste déduction. Je la risque, poussé par la conviction que l'ombre de cette maison, sa disposition, a hanté plus d'un bâtisseur et plus d'un architecte ; tout comme le plan du jardin, décrit de façon sibylline avec son fleuve à quatre bras, a inspiré des multitudes de décorateurs, de

tisserands, d'artisans du tapis, sans compter les jardiniers. Tous ceux-là ont brodé leurs fantasmes sur le canevas que formait pour eux ce plan perdu : aussi bien, selon la remarque de Proust, n'est-il « de paradis que perdu ». La perte veut dire, avant tout, que je ne donnerai pas au lecteur la description précise de la première habitation. Pourtant, puisque son souvenir semble avoir habité tous ceux qu'intéressait l'architecture, avant même que le mot n'existât, j'aimerais retracer les résurgences du modèle, remémoré dans des contextes différents, et tirer de cette persistance têtue du souvenir quelques conclusions quant à la nature de la première maison.

L'idée d'une maison originelle, parfaite parce qu'antérieure à toute autre, est aussi vieille que la théorie architecturale qui part pour nous de l'œuvre de Vitruve, puisqu'aucun témoignage d'écrit plus ancien ne nous est parvenu.

Comme je m'efforce de suivre le cheminement d'une idée et non de déterrer une preuve, l'archéologie ne saurait m'être d'un grand secours. Il ne peut avoir existé de maison première, authentifiée par les archéologues. Ils seraient même bien en peine d'en localiser le site probable. Il leur faudrait, je l'ai déjà laissé entendre, découvrir d'abord le jardin d'Éden. Cependant, au-delà de la théorie architecturale et de l'archéologie, une autre voie me reste ouverte : bien avant que la « maison première » ne s'intègre à l'arsenal intellectuel, des êtres humains, que d'aucuns qualifient encore de primitifs, avaient essayé d'en évoquer la nature et l'aspect au moyen de rites et de cérémonies. Me voilà acculé au paradoxe : l'objet essentiel de ma quête est nécessairement le souvenir d'une chose perdue de toute éternité qui ne saurait offrir matière à souvenir selon l'acception commune du terme. Mais il s'agit de l'empreinte laissée moins par un objet concret que par un état : une action fut accomplie. D'où une réminiscence collective maintenue en vie à l'intérieur de certains groupes à l'aide des légendes et des rites, sans que le processus historique normal puisse justifier sa transmission et sa survie. On y discernerait plutôt un lien avec la conception que se fait l'homme de son industrie, et plus spécialement de son habitat.

¹ *La Genèse*, 1, 27. Tous les textes bibliques sont extraits de *La Bible de Jérusalem, 20 siècles d'art*, traduite en français sous la direction de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem, Paris, Le Cerf/RMN, 2009.

² *Ibid.*, II, 9.

De Le Corbusier et l'homme raisonnable du passé à Mendelsohn et l'architecture animale

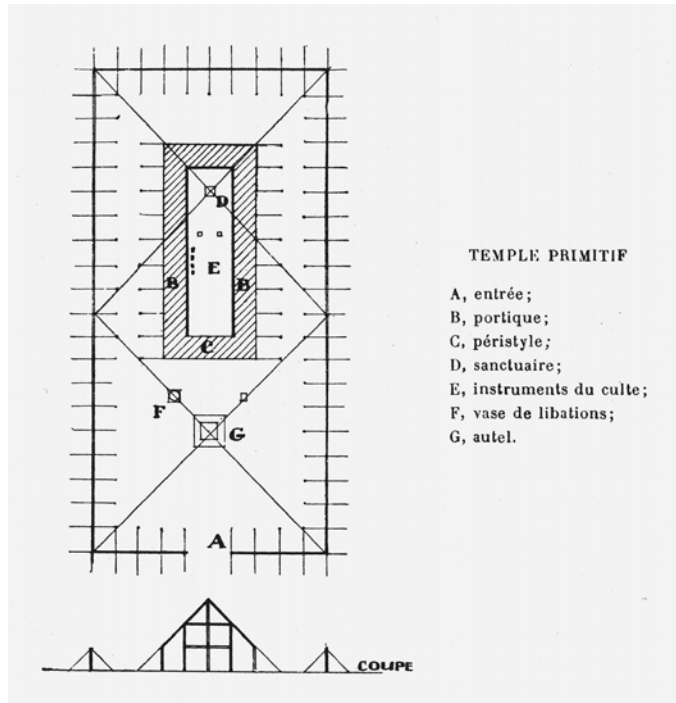
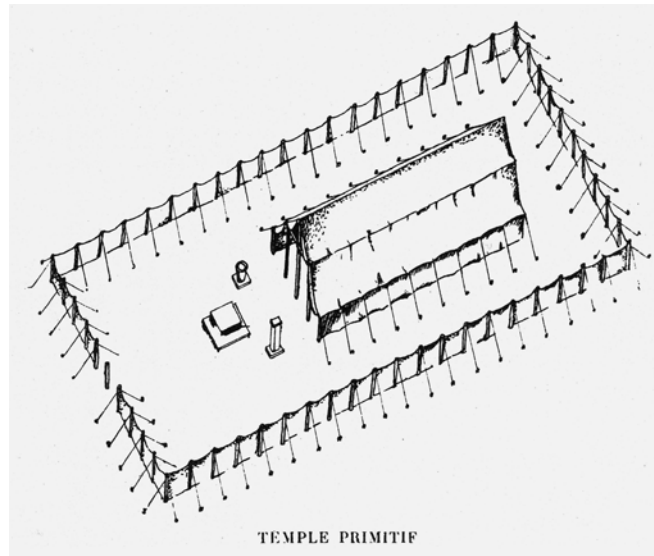
Pour illustrer mon propos, je vais analyser les arguments de quelques architectes qui sont presque nos contemporains mais qui font déjà figure de personnages historiques. Je montrerai comment ils ont invoqué, en guise de justification de leurs réformes radicales, l'idée de la maison originelle parfaite.

Le Corbusier présente ainsi le bon sauvage en train de construire sa hutte : « L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol. Il choisit une clairière, il abat les arbres trop proches, il aplanit le terrain alentour ; il ouvre le chemin qui le reliera à la rivière ou à ceux de sa tribu qu'il vient de quitter [...]. Le chemin est aussi rectiligne que le lui permettent ses outils, ses bras et son temps. Les piquets de sa tente décrivent un carré, un hexagone ou un octogone. La palissade forme un rectangle dont les quatre angles sont égaux [...]. La porte de la hutte ouvre dans l'axe de l'enclos et la porte de l'enclos fait face à la porte de la hutte. »

C'est en se fondant sur une démarche analogue que Le Corbusier décrit la construction du temple. Et de conclure : « Voyez, dans le livre de l'archéologue, le graphique de cette hutte, le graphique de ce sanctuaire : c'est le plan d'une maison, c'est le plan d'un temple. C'est le même esprit qu'on retrouve dans la maison de Pompéi. C'est l'esprit même du temple de Louqsor. Il n'y a pas d'homme primitif il y a des moyens primitifs. L'idée est constante, en puissance dès le début³. »

Ces hommes, montés dans leurs chariots et maniant la hache, ne sont pas aussi primitifs qu'on veut bien l'affirmer : ce sont des barbares plutôt que des sauvages, pour se plier à une discrimination pédante du jargon de l'archéologie moderne : ils appartiennent à une société de l'époque néolithique, si l'on en juge par les mœurs et l'outillage que leur attribue Le Corbusier. Peu importe, d'ailleurs, leur situation exacte dans le cours de la préhistoire. Dans ce contexte, ils occupent le « premier » rang parce qu'ils sont guidés par la lumière de la raison et de l'instinct à l'état pur, ce qui leur permet d'utiliser un artifice à première vue hautement raffiné, les *tracés régulateurs* [en français dans le texte] : garde-fous géométriques qui autorisent chez le dessinateur une espèce de rime de l'espace, basée sur des rectangles identiques, et à laquelle, d'après Le Corbusier, doivent recourir tous les architectes afin de « se garantir de l'arbitraire ».

³ Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923], Paris, G. Crès, 1926, p. 53.



Le temple primitif — la tente juive dans le désert —, publié par Le Corbusier.

Extrait de : *Vers une architecture*, 1926, p. 54-55.

C'est parce qu'il ne se fie qu'à l'instinct soutenu de la seule raison que le bâtisseur primitif de Le Corbusier est en mesure de faire appel à ces outils très perfectionnés qui sont refusés à l'architecte du xx^e siècle, dont la pensée est entravée d'artifices et gauchie de préjugés. Les *tracés régulateurs* sont ainsi justifiés : ils se basent directement sur les principes élémentaires, ils sont le produit d'une raison non falsifiée.

L'argumentation de Le Corbusier n'est pas entièrement nouvelle. Son primitif appartient à une série de héros types dont les représentations originales peuplent tous les mythes. « Au commencement », ces héros révélaient sans contrainte leur nature profonde qui, préservée de toute contamination, se trouvait à l'unisson des lois gouvernant la création en son entier. C'est pourquoi ils étaient à même de concevoir les réalisations essentielles à l'humanité. Et c'est par l'imitation ininterrompue de leurs actions originelles que s'est constitué le stock des activités humaines courantes : Prométhée a inventé le feu, Dédale la scie, et la sculpture par-dessus le marché, Palamède l'alphabet et le dé à jouer, Jubal l'art musical et Tubal-Caïn la métallurgie.

Le sauvage de Le Corbusier jouit également de cette maîtrise totale de la méthode que les architectes du xx^e siècle ont volontairement négligée ou totalement méconnue. Et Le Corbusier ajoute dans *Vers une architecture* : « La plupart des architectes n'ont-ils pas oublié aujourd'hui que la grande architecture est aux origines mêmes de l'humanité et qu'elle est fonction directe des instincts humains ? » Dès l'origine, les bâtisseurs étaient parvenus à remplir les deux conditions indispensables à toute architecture : la première c'est que grâce à des unités de mesure empruntées au corps humain (le pouce, le pied, etc.) les édifices soient « à la mesure [de l'homme] [...] à l'échelle humaine. S'harmonis[ent] avec lui » ; et la seconde : « [l'homme] a été d'instinct aux angles droits, aux axes, au carré, au cercle. Car il ne pouvait pas créer quelque chose autrement, qui lui donnât l'impression qu'il créait. Car les axes, les cercles, les angles droits, ce sont les vérités de la géométrie et ce sont des effets que notre œil mesure [...]. La géométrie est le langage de l'homme⁴. »

Parmi les auteurs modernes traitant d'architecture, Le Corbusier n'est pas non plus le seul à avoir recours au primitif. Dans un bref pamphlet, *Architecture*, publié quelques années après *Vers une architecture*, André Lurçat se sert des cités lacustres de la fin de l'âge de pierre pour justifier les *pilotis*⁵ [en français dans le texte], tellement

⁴ *Ibid.*, p. 54-55.

⁵ Lurçat (André), *Architecture*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, p. 127.

en faveur parmi les architectes des années trente, désireux de dégager, à l'intérieur des villes, un sol qui a atteint son point de saturation. Ailleurs, étudiant la standardisation, Lurçat se reporte aussi bien aux temples grecs qu'aux habitations troglodytiques. C'est généralement d'une façon assez désinvolte qu'on faisait appel à de tels « primitifs » à une époque où, comme le dit Lurçat lui-même, « tout [est] à rejeter *a priori*, puis à réviser ou à recréer⁶ ».

En Allemagne, le passé n'exerçait pas un appel aussi puissant. Au mieux, on s'y réfère parfois dans *Frülicht*, la revue expressionniste que dirigeaient les frères Taut vers 1920. Et guère plus dans *G*, plus marquée par la *Sachlichkeit*. Celui qui fut peut-être le meilleur collaborateur de cette revue, Mies van der Rohe, reprend les idées du modèle primitif à son compte, mais en sourdine et dans une déclaration tardive, de sa période américaine : « Il nous faut guider les étudiants, au long des sentiers de la discipline, du matériau au travail créateur en passant par la fonction. Introduisons-les dans le monde non frelaté des méthodes de construction primitives, où chaque coup de hache était lourd de sens, chaque morsure de ciseau expressive⁷. » Ce qui se donne ici libre cours est le bon sens d'un des pionniers de la *Sachlichkeit*, qui s'était battu dans ses écrits antérieurs pour ce qu'on pourrait appeler la laïcisation de l'architecture, en fait pour promouvoir la notion que toute architecture valable résulte automatiquement de l'incarnation du programme sous forme de construction. « Créer selon la nature de notre œuvre et grâce aux méthodes de notre temps : telle est notre tâche », car « l'architecture est la volonté d'un siècle exprimée dans l'espace : vivante, changeante, neuve⁸ ».

Les prises de position sibyllines de Mies van der Rohe sont à la fois concises et peu nombreuses ; elles ne dépassent que rarement le niveau des pieuses généralités. Presque exactement contemporain, Erich Mendelsohn est plus prodigue de mots et plus explicite dans ses idées. Bien qu'il ait eu un faible pour le parallèle historique, ce n'est pas la première demeure de l'homme primitif qui représente pour lui l'« ultime », le « naturel » ; bien plutôt se tourne-t-il vers des modèles pris dans le règne animal — nous allons y revenir bientôt : la ville, soutient-il, doit se soumettre aux mêmes lois que la ruche et la fourmilière.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ Discours de Mies van der Rohe lors de sa prise de fonction comme directeur de l'Armour Institute of Technology en 1938 ; cité par Johnson (Philip), *Mies van der Rohe*, New York, Museum of Modern Art, 1953, p. 197.

⁸ *Ibid.*

Datant du début de sa carrière, ses projets d'édifices fantastiques, sans plan déterminé, tracés avec une bravoure expressionniste, ont souvent été comparés aux fantasmes futuristes de Sant'Elia. Mais la « nature » se glissait différemment dans le manifeste futuriste : elle n'y entrerait que pour illustrer l'immense vitalité des traits nouveaux de la ville-machine. « L'ascenseur ne devrait pas se dissimuler dans une cage, écrasé comme un ver de terre ; l'escalier, devenu inutile, n'a plus qu'à disparaître, tandis qu'on lancera les ascenseurs à l'assaut des parois extérieures comme des serpents de verre et d'acier⁹. » En fait, la nature cède ici le pas au modèle de la machine : c'est que la maison des futuristes s'efforce de rejeter tout héritage historique positif (alors même que leur conception de l'évolution, qui déterminera le nouveau style, est enracinée dans une interprétation historicisante de la société et de la nature). Mendelsohn, au contraire, s'appuie franchement sur l'acquis historique.

Mendelsohn travaillant, comme il le fait, dans l'Allemagne de Weimar, la raison sans médiation de l'homme primitif n'est pas ce qui peut jouer pour lui le rôle d'un archétype solide ; les exemples sur lesquels il se penche s'inscrivent parmi les activités plus élémentaires des animaux, en particulier des animaux grégaires. Il dispose à ce sujet de nombreux ouvrages traitant de l'architecture animale et, par un curieux phénomène de métonymie, également de celle des plantes.

Des études de classification des éléments avaient connu une grande vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Par exemple, le révérend John George Wood, naturaliste et fervent de vulgarisation scientifique, consacra à la science de la classification un splendide album, richement illustré, en 1866. Le titre en est significatif : *Foyers sans mains, ou la Description des habitations animales classées selon leur principe de construction*. Et non pas, vous l'aurez remarqué, selon le mode de vie des habitants ou la proximité génétique. Ainsi trouve-t-on, sur le même registre, nids de poissons et nids d'oiseaux bâtis selon des techniques semblables. L'idée qui sous-tend cette démarche est clairement énoncée dans un autre manuel populaire, ayant trait cette fois à l'architecture, *Les Merveilles de l'architecture*, publié dans la « Bibliothèque des merveilles » par un poète, André Lefèvre, spécialiste de mythologie et de philosophie, et qui, de plus, avait traduit Lucrèce. Il commence ainsi : « L'architecture n'est point ignorée des animaux : le trou du ver, les galeries de la fourmi, la ruche de l'abeille [...], la hutte du gorille, la maison, le donjon, le temple et le palais répondent au même

⁹ Sant'Elia (Antonio), « Manifeste de l'architecture futuriste » [1914], repris in *Controspazio*, vol. 3, n° 4-5, avril-mai 1971 : numéro spécial sur le futurisme.



John George Wood, « Nids et tisserands en Afrique ».

Gravure extraite de : *Homes without hands. Being a description of the habitations of animals, classed according to their principle of construction*, New York, 1866, p. 221.

besoin diversifié à l'infini. Une loi commune s'en dégage, qui préside à toutes les constructions, les classe et les juge, la loi d'appropriation. L'utilité est le fond de l'esthétique architecturale [...]. L'individu s'est logé comme il s'est vêtu [...] pour se défendre des intempéries et des inimitiés qui l'entourent¹⁰. »

Cependant, dans le courant général de la pensée du XIX^e siècle, le lecteur peut rencontrer des arguments qui réfutent de telles spéculations. « Il n'existe pas d'architecture animale », proclame un historien qui s'efforce d'identifier la notion d'architecture avec celle de durée permanente, au caractère monumental. Ainsi, on doit conserver, jusque dans une théorie historique-positive, la distinction entre une définition de l'architecture par la visée du monumental, de la pérennité, et une définition à partir des matériaux employés ou des techniques de construction, comme c'est le cas pour les nids d'oiseaux et d'épinoches. Cette différenciation suggère une autre dualité, beaucoup plus intéressante, en dépit de l'apparente vanité du point débattu.

À l'origine de l'architecture : l'élémentaire ou le concept ?

On admet communément que les premières demeures humaines furent des appentis de fortune dressés contre des rochers, et conçus par les premiers hommes dans le but d'échapper à leurs ennemis ou aux intempéries : « L'architecture a dû naître simplement de l'effort rudimentaire de l'humanité pour assurer sa protection contre les rigueurs du climat, les bêtes féroces et les ennemis appartenant à l'espèce humaine. » C'est sur ces mots que s'ouvre l'ouvrage de Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture, Being a Comparative View of the Historical Styles*¹¹ ; des générations d'architectes de langue anglaise y puisèrent leurs leçons d'histoire de l'architecture. Et cette thèse compte encore de nombreux défenseurs.

« Il est singulier », remarque au contraire le grand préhistorien français André Leroi-Gourhan, « que les premières maisons entretenues coïncident avec l'apparition des premières représentations rythmiques [...]. [Certes], à la base du confort moral et physique, repose chez l'homme la perception tout animale du périmètre de sécurité, du refuge clos, ou des rythmes socialisants ; il n'est pas utile de chercher une fois de plus une coupure entre l'animal

¹⁰ Lefèvre (André), *Les Merveilles de l'architecture*, Paris, Hachette, « Bibliothèque des merveilles », 1880, p. 11.

¹¹ Fletcher (Banister), *A History of Architecture on the Comparative Method*, Londres, 1896, p. 1.

et l'humain pour expliquer la présence, chez nous, de sentiments de fixation au rythme de la vie sociale et à l'espace habité [...]. Les habitats bien conservés antérieurs à l'*Homo sapiens* sont rares [...]. Le peu qu'on sache est malgré tout suffisant pour montrer qu'un changement profond s'est produit au moment qui coïncide avec le développement du dispositif cérébral des formes proches de l'*Homo sapiens* [...]. Ces constatations archéologiques autorisent à assimiler, à partir du Paléolithique supérieur, les phénomènes d'insertion spatio-temporelle au dispositif symbolique dont le langage est l'instrument principal ; ils correspondent à une véritable prise de possession du temps et de l'espace par l'intermédiaire de symboles, à une domestication au sens le plus strict puisqu'ils aboutissent à la création, dans la maison, et partant de la maison, d'un espace et d'un temps maîtrisables¹². »

Le lecteur aura noté la divergence de vues. D'une part, l'opinion courante, exprimée par Mies van der Rohe, Mendelsohn, Choisy¹³ et d'autres, selon laquelle l'homme aurait peu à peu perfectionné les installations frustes que lui imposait la rudesse du climat. D'autre part, la théorie des paléontologues qui s'attachent plus à la différence, au niveau des concepts, entre les habitats humain et animal qu'à celle qui se situe sur le plan du concret. C'est alors la conceptualisation, le fait qu'une tâche s'accompagne de signification, qui sépare les premières tentatives de l'homme dans ce domaine de celles des fauves poussés par l'instinct. Cette seconde doctrine se rapprochant étonnamment de celle qu'adopte Le Corbusier dans *Vers une architecture*.

Gropius et le primitivisme : construire en bois

Il existe de nos jours une autre reconstitution de la maison primitive, dans un contexte plus étroitement architectural. Le mot « primitif » aujourd'hui, est soumis à toutes sortes de promiscuités. Le raisonnement phylogénétique, par exemple, laisse entendre que le jeune enfant d'âge scolaire subit un développement parallèle aux transformations caractéristiques de la phase paléolithique de la préhistoire, tout comme le fœtus condense, en neuf mois de gestation, les stades du tertiaire et du quaternaire. Par analogie, en se basant sur le degré de réussite technique de certaines sociétés exotiques, des anthropologues

¹² Leroi-Gourhan (André), *Le Geste et la Parole* [1964], vol. II, «La mémoire et les rythmes», Paris, Albin Michel, 1991, p. 140.

¹³ Choisy (Auguste), *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, t. I, p. 2. Auguste Choisy, historien positiviste de l'architecture, va jusqu'à penser que c'est le début de l'ère glaciaire qui chassa les hommes vers les grottes et les abris.

imprudents se permettent de qualifier de « paléolithiques » des tribus de Nouvelle-Guinée ou de la brousse australienne. De façon identique, et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, on considérait le paysan comme une manière de « primitif », et, plus encore, comme un « primitif » à qui ses habitudes simples et son contact direct avec la terre et les animaux garantissaient une vision des choses plus instinctive, plus « vraie ». Ce thème anime les écrits d'un héros nationaliste tel que Wyspiański, les recherches musicales de Bartók et Kodály, et les premiers tableaux d'un peintre aussi cosmopolite que Kandinsky.

Si j'attire l'attention sur cette atmosphère intellectuelle, c'est afin de mieux situer la curieuse demeure dont Walter Gropius et Adolf Meyer dressèrent les plans pour un riche marchand de bois du nom de Sommerfeld, à Dahlem, dans la banlieue de Berlin. On ne l'a jamais appelée autrement que le *Blockhaus* Sommerfeld, et l'emploi du terme allemand tend à faire oublier que *Blockhaus* signifie maison ou même hutte de rondins. Le choix du matériau fut, dans une certaine mesure, dicté par la profession du client ; mais cela ne suffit pas pour expliquer que la maison ait, dès le début, suscité toutes sortes de débats. Les détails « rustiques », les extrémités sculptées des poutres par exemple, et l'emploi d'une technique de construction gauche, fort éloignée de tout ce qu'on trouve ailleurs chez Gropius, invitent à un examen plus approfondi.

Cette habitation a quelque chose qui rappelle des réalisations américaines antérieures, de Louis Sullivan ou George Grant Elmslie plus spécialement. D'ailleurs, Gropius était très au fait de nombreuses autres caractéristiques de l'école de Chicago ; et, tandis que s'achevait la maison Sommerfeld, Gropius et Meyer prenaient part au concours de la tour du *Chicago Tribune* ; le projet qu'ils soumièrent était de tous le plus intelligemment fidèle aux travaux précédents de l'école de Chicago. L'arrogante maison Sommerfeld, d'une rudesse exagérée, presque paysanne, remet en mémoire cette note de Semper : « Même de nos jours, quand il leur arrive d'errer dans les forêts vierges de l'Amérique, les fils d'une Europe trop civilisée s'y construisent des huttes de rondins¹⁴ ». L'esprit frontière de cette remarque est en accord parfait avec le climat général d'avant-gardisme qui régnait au début de la social-démocratie allemande. Et il se peut que le client-homme d'affaires, seul artisan de son propre succès, ait eu vent du grand mythe américain déjà répandu avant la guerre de 1914-1918 : la réussite en dépit des origines les plus humbles, l'ascension de la cabane jusqu'à la Maison-Blanche.

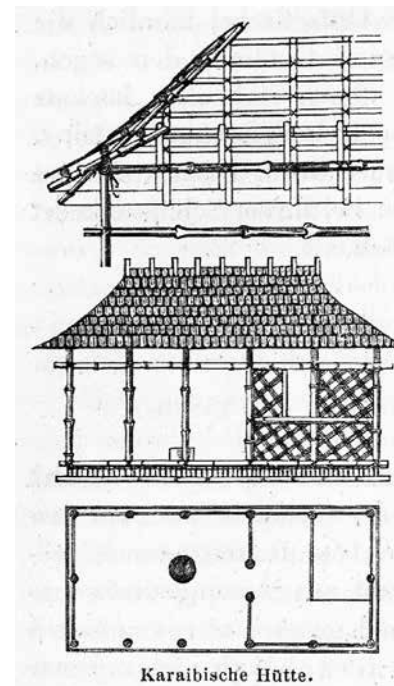
¹⁴ Semper (Gottfried), *Der Stil*, 2^e éd., Munich, F. Bruckmann, 1878, II, p. 298, n. 2.



Walter Gropius, Adolf Meyer, le *Blockhaus Sommerfeld*, Berlin, 1921.

Quoi qu'il en soit, la maison Sommerfeld occupe une place singulière dans l'œuvre de Gropius. Bien qu'elle figure dans l'ouvrage commémoratif du Bauhaus, il n'en est pas fait mention dans la monographie de Giedion, biographie officielle de Gropius. Et cependant, toutes préférences personnelles mises à part, elle est de la plus haute importance en ce qu'elle représente le premier effort collectif du Bauhaus. C'est aussi le premier édifice où s'incarne le mot d'ordre vibrant qui clôt le manifeste du Bauhaus : « Tous ensemble imaginons et créons le monument nouveau qui embrassera l'architecture *et* la sculpture *et* la peinture au sein d'une même unité, et qui jaillira un jour, vers le ciel, des mains de millions de travailleurs comme l'étendard étincelant d'une foi naissante¹⁵. » Ces paroles s'accompagnent, dans le texte, d'une gravure sur bois représentant une construction à trois jours, vaguement religieuse, surmontée d'étoiles radieuses qui illuminent la nuit. Mais c'est bien, en fait, la maison Sommerfeld qui illustre les enseignements du manifeste ; collaborèrent à sa réalisation, en plus des architectes, Josef Albers qui conçut les vitraux, Joost Schmidt qui se chargea de la sculpture sur bois, Hans Jucher pour les ornements métalliques en ronde-bosse, et Marcel Breuer, encore étudiant, pour le mobilier. Ce dernier, même s'il n'est qu'un assemblage de lourdes pièces de bois, contient véritablement en germe l'art futur de Breuer. La maison elle-même ne se rattache qu'indirectement aux créations à

¹⁵ Walter Gropius, *Manifeste du Bauhaus* [1919], cité in *Bauhaus (1919-1969)*, Paris, Musée national d'art moderne, 1969.



Hutte caribéenne.

Gravure extraite de : Gottfried Semper, *Der Stil*, 1863, vol. 2, p. 276.

venir du Bauhaus. Un an après son achèvement, le Bauhaus élaborait un autre travail d'équipe, la *Haus am Horn*, montée pour l'Exposition de 1923, qui s'écartait radicalement des techniques de construction de l'époque et du modèle de Dahlem.

Il demeure que la maison de rondins Sommerfeld mérite un essai d'explication. Les membres les plus éminents du Bauhaus ne sont d'aucun secours en la matière : Gropius lui-même prit ensuite ses distances à l'égard de la manie primitiviste. Dans une circulaire envoyée à ses collègues, il redéfinit en tant que *Urheber* l'objectif essentiel du Bauhaus. C'est un appel aux réalités d'un rapport fécond avec l'industrie et une condamnation de « certains *Bauhäusler* qui cultivent un retour à la nature reposant sur un rousseauisme mal compris. Quiconque refuse de voir le monde tel qu'il est devrait se retirer sur une île déserte. » Plus bas, il résume d'une phrase ce qui doit être le vrai rousseauisme : « L'architecte s'est fait une trop haute idée de sa fonction [...], l'ingénieur, au contraire, libre de tout préjugé esthétique ou historique a conquis des formes clairement définies, organiques¹⁶. »

¹⁶ *Ibid.*

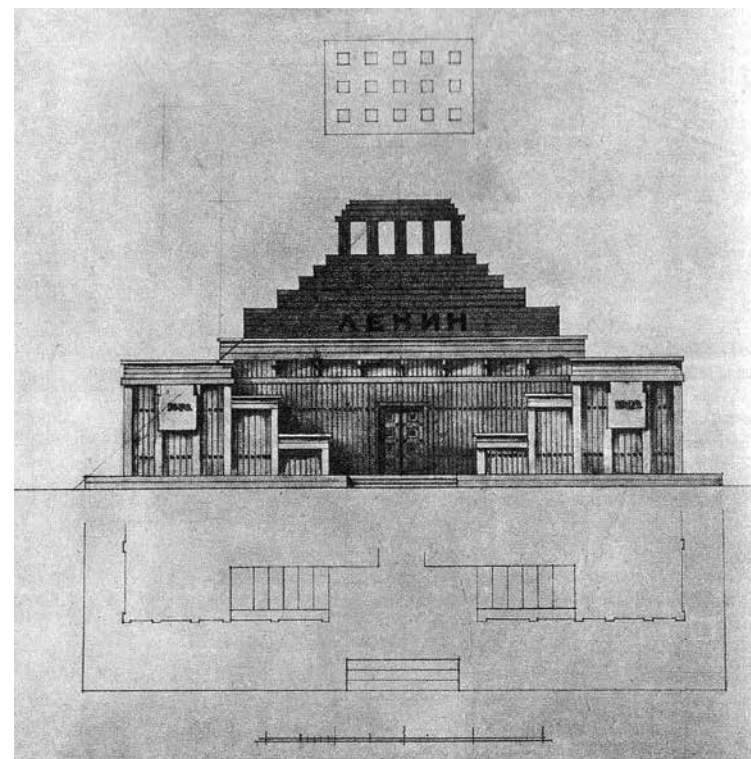
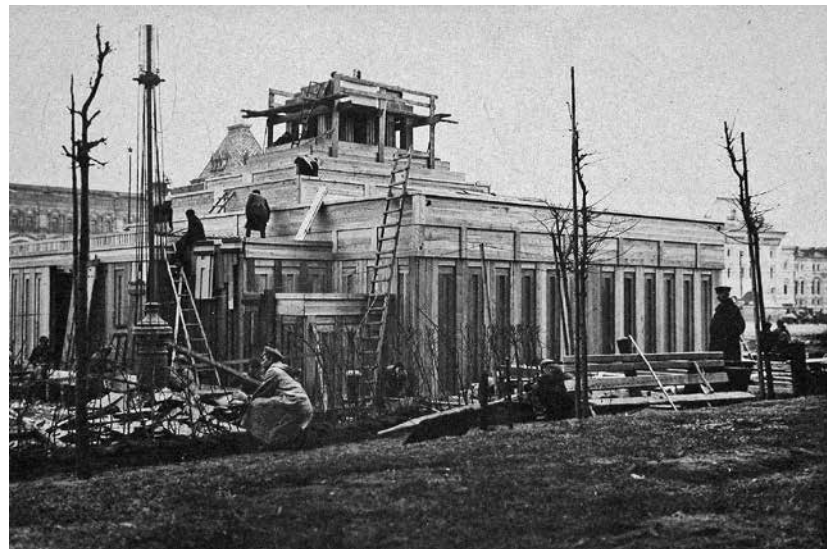
La maison Sommerfeld relève du Bauhaus originel, celui d'avant la réforme, celui de l'artisanat, des besoins alimentaires. Malheureusement, comme je l'ai dit, les auteurs de cet exercice incongru ne daignent pas s'expliquer sur sa signification. C'est pourquoi j'aimerais attirer l'attention sur un passage d'un futur collaborateur de Gropius, Konrad Wachsmann, qui publia un livre sur l'architecture du bois, en 1930, bien avant de travailler avec Gropius. Wachsmann consacre un chapitre à la maison de rondins considérée comme l'archétype de la construction de bois. « C'est là le type de maison de bois qui précède tous les autres. On connaît des spécimens qui datent de la préhistoire [...]. La maison de rondins représente le concept originelle de la maison de bois car, mis à part la valeur inhérente à sa structure même, elle offre une démonstration des qualités du matériau à leur degré le plus pur. Malgré tous les raffinements imaginables, au niveau de l'agencement, le principe de construction demeure inchangé depuis l'antique et primitive hutte de rondins [...]. » Et plus bas, dans le même chapitre : « Quel que soit l'équipement technique, l'édification d'une maison de rondins demeurera toujours du domaine de l'artisanat et seuls des charpentiers expérimentés sauront la mener à bien¹⁷. »

De telles idées proviennent, en dernier ressort, du positivisme historisant de Semper — que nous étudierons longuement plus bas —, relayé par Josef Strzygowski, et dirigé contre les autres historiens de l'école de Vienne.

Strzygowski affirmait que l'utilisation du bois faisait partie de la technique architecturale originelle propre à ses ancêtres indogermaniques. Mais comme ce matériau est périssable, l'ensemble de l'architecture primitive « nordique » avait été perdu pour les historiens de l'art. Au début du siècle, Strzygowski créa donc à Vienne un institut de recherches pour l'étude et le recensement des vestiges de ce mode de construction archaïque qui, selon lui, était typique d'une zone s'étendant à toute l'Europe du Nord et l'Asie ; zone séparée de la Méditerranée orientale par une ceinture de briques, et de la Chine par un cordon de tentes. À l'occasion, il n'hésite pas à aller plus loin : « Quand on se livre à une étude comparative de l'art selon une répartition géographique, il est pour ainsi dire impossible d'échapper à la conclusion que, dans la majorité des pays, le bois fut le premier matériau de construction¹⁸. » De plus, Strzygowski se faisait le champion de

¹⁷ Wachsmann (Konrad), *Holzhausbau, Technik und Gestaltung*, Berlin, Wasmuth, 1930, p. 30-33.

¹⁸ Strzygowski (Josef), *Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas*, Vienne, Krystall Verlag, 1926, p. 100.



Le bâtiment primitif du mausolée de Lénine sur la place Rouge, Moscou, 1924.

Projet du mausolée de Lénine, 1924 ; architecte : Alekseï Chtchoussev.

l'antériorité du rondin sur la charpente et le « pieu », dans les régions du Nord. Si ses thèses ne reçurent une forme définitive que dans des conférences données en 1922-1924, et publiées trois ans plus tard, son institut de recherches fonctionnait déjà depuis plusieurs années ; lui-même avait enseigné et publié¹⁹.

Quant à Gropius, qui était allé à Vienne pendant la guerre, il ne peut pas avoir ignoré ces idées, et il est probable qu'on les discutait dans les cercles qu'il fréquentait. Par ailleurs, Strzygowski connaissait assez bien l'idéologie du Bauhaus et éprouvait assez de sympathie à son égard pour avoir été membre de l'Association des amis du Bauhaus, créée en 1923.

De façon inattendue, on trouve un écho de ce genre d'architecture dans un monument quasi contemporain, qui n'a jamais été étudié ni décrit convenablement : le mausolée de Lénine. Le bâtiment primitif date de 1924 et devait servir à la fois de chaise au corps embaumé de Lénine et de tribune aux dignitaires soviétiques lors des défilés sur la place Rouge. Reproduit en pierre en 1930 (et suivant d'assez près l'original de bois), l'édifice est d'apparence modeste, bien qu'Aleksei Chtchoussev, qui dessina les deux séries de plans, passe pour l'avoir conçu sur le modèle du tombeau de quelque valeureux chef primitif des steppes mongoles. Un coup d'œil jeté à la gare de Kazan, due au même architecte, montre à quel degré de nationalisme et de « primitivisme » rigoureux atteint le style de Chtchoussev. Le mausolée de Lénine est le premier monument *permanent* de la Russie soviétique, c'est de lui que s'inspirèrent par la suite les architectes russes, et non des projets éclatants de Vladimir Tatlin et Lazar Lissitzky, avec leur béton, leur fer et leur verre²⁰.

Loos et la théorie du primitivisme : vérité de la terre

Ce retour à un mode archaïque de construction resté identique à lui-même, malgré tous les figolages qu'on lui a infligés, semble être né du désir concerté de fondre les différents éléments du style au sein d'une nouvelle unité, en récupérant des techniques qui s'enracinent dans une rigueur et une sagesse terriennes immémoriales. Cette croyance, sous des aspects variés, a bénéficié d'une vogue étonnante.

¹⁹ Cf. son *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, J. C. Hinrich, 1917, *passim*.

²⁰ Afanassiev (Kirill Nikolaevitch) et Khazanova (Vigdaria), *Iz istorii sovetskoi arkhitekturi*, 1926-1932, Moscou, 1963, p. 225 et 229.

Dans un essai, publié en 1910 qu'il avait tout simplement intitulé *Architecture*, Adolf Loos raconte une promenade dans un charmant village des Alpes niché au bord d'un lac où « tout repose dans une paix profonde [...] ». Mais qu'est ceci ? Une note fautive trouble cet accord. Parmi les maisons des paysans, une villa jette un cri désagréable et inutile. C'est l'œuvre d'un architecte. D'un bon ou d'un mauvais architecte ? Je n'en sais rien. Je sais seulement qu'il n'y a plus de paix, de repos, ni de beauté. Comment se fait-il que l'œuvre d'un architecte, bon ou mauvais, souille le lac ?

« Le paysan ne le souille pas. Ni l'ingénieur, qui bâtit une ligne de chemin de fer sur la rive, ou dont le bateau creuse des sillons dans le miroir clair. C'est qu'ils travaillent autrement que l'architecte. Le paysan trace un fossé dans l'herbe et fait venir le maçon. S'il y a de l'argile dans le voisinage, il y a aussi une tuilerie qui fournit les briques. Sinon, on prend la pierre du rivage. Et, tandis que le maçon assemble les briques ou dispose les moellons, le charpentier a déjà établi son chantier. La hache chante. Il fait le toit. Un toit beau ou laid ? Il n'en sait rien. Le toit.

« [...] Il a voulu bâtir une maison pour lui, sa famille et ses bêtes, et il y a réussi. Son voisin ou son grand-père ont réussi de même. Il bâtit sans effort, comme l'animal que guide son instinct. Et sa maison est aussi belle qu'une rose, qu'un chardon, qu'un cheval ou qu'une vache.

« L'architecte au contraire, bon ou mauvais, souille le lac. C'est que l'architecte, comme la plupart des habitants des villes, n'a pas de culture. Le paysan qui a une culture est sûr de son affaire. L'habitant des villes est un déraciné.

« J'appelle culture cet équilibre de l'homme intérieur et de l'homme extérieur qui est la condition de toute pensée et de toute activité raisonnable²¹. »

Loos ne pousse pas plus avant son raisonnement. À ses yeux, quoi qu'il en soit, l'*art* n'occupe la première place en architecture qu'en ce qui concerne les tombeaux et les monuments : il s'efforce de démontrer que l'artiste se tourne vers les générations futures, cependant que les artisans, au nombre desquels se comptent les architectes, se préoccupent du présent. Le but de l'architecture, poursuit-il encore, doit être de susciter chez le spectateur une attitude particulière vis-à-vis de l'édifice dont il dresse les plans. Et il conclut : « Si nous rencontrons dans une forêt un tertre de six pieds de long, trois pieds de large, tassé

²¹ Loos (Adolf), « Architecture » [1910], in *Paroles dans le vide* [1979], trad. Cornelius Heim, Paris, Ivrea, 1994, p. 218-219.

avec la pelle en forme de pyramide, nous nous arrêtons et une voix grave nous dit : quelqu'un est enterré là. Voilà ce qu'est l'architecture²². »

Loos ne précise pas pourquoi seuls le paysan et l'ingénieur atteignent à une sagesse essentielle, quoi qu'ils fassent. Il n'existe aucun doute dans son esprit que ces deux catégories de travailleurs, de par leur mode de vie, sont en contact avec la vérité profonde de la terre toujours offerte à ceux que leur situation ne condamne pas à l'existence superficielle des villes ; et qu'ils bénéficient du privilège des mal-nantis : le sens de la filiation, et par conséquent la sécurité.

Loos n'essaya jamais de mettre sur pied un traité complet d'architecture : sa pensée n'était pas vraiment systématique. On discerne néanmoins, sous-jacent à ses multiples essais, un ensemble relativement cohérent de points de vue sur son art, même s'il évolua et s'élargit. Comme on pouvait s'y attendre chez un intellectuel viennois de sa génération, sa réflexion positive n'était pas en harmonie avec sa culture. C'est ainsi seulement qu'il peut associer l'infailibilité instinctive, voire irrationnelle, de l'ingénieur, fille des nécessités, à l'harmonie de la terre, et poser le thème de la tranquille assurance de la demeure paysanne, image elle-même des constructions animales. Cette assurance, par ses racines profondément enfouies au cœur de la nécessité terrienne, soustrait la forme visible à la perversion et à la distorsion qui la guettent chaque fois que l'homme des villes, ce déraciné, s'acharne à rechercher un style.

Marchant, là comme en bien d'autres occasions, sur les traces de Semper — des traces où nous nous engagerons bientôt nous-mêmes —, Loos identifie style et décoration ; plus encore, il va jusqu'à voir dans le style une recherche guindée de la nouveauté et la satisfaction d'un caprice personnel. Notons bien que Loos (en cela toujours disciple du même Semper) accorde au paysan l'ornementation qu'il refuse pourtant au citadin ; c'est que le travail du premier est soumis aux impératifs irréfutables de l'instinct, renforcé par la tradition, qu'il connaît dès sa naissance. Ainsi, point ne lui est besoin de formuler de théories du style ou de la forme. Elles se développent (quand on peut parler à leur propos d'un vrai développement) inconsciemment, naturellement, sitôt que l'homme armé de ses techniques affronte les éléments.

Quant aux réalisations de Loos, elles ne sont pas un démenti à son enseignement. Sa conception de l'évolution de l'architecture l'amena à travailler dans un certain sens en ville, et dans un sens différent à la campagne : il est indéniable qu'il ne se détourna jamais de

²² *Ibid.*, p. 317.

la simplicité paysanne, avec la *concentration* sur l'élémentaire qu'elle implique.

Il serait facile de réfuter Loos, le *Blockhaus* Sommerfeld, les affirmations « excentriques » de Le Corbusier. Pourtant, les exemples que j'ai cités jusqu'à présent sont de la plus haute importance : ces bâtiments, et les opinions qu'ils matérialisent, se manifestent tous à des moments privilégiés de carrières pourtant diverses. En tout cas, même un lecteur pressé pourra avoir noté un trait frappant : dans deux de mes citations, Le Corbusier, en 1922, et André Leroi-Gourhan, quarante ans plus tard, exposent en substance un dogme équivalent, bien qu'ils partent de prémisses différentes : leur thème est l'unité du genre humain ; et il s'en dégage une croyance en la primauté de la raison ou du symbole, qui seraient saisis en leur pureté la plus incontestable au commencement : *en arche*. Au contraire, Loos et les membres du Bauhaus commençant s'intéressaient à quelque chose de totalement différent : la sagesse cachée, séculaire, attachée à la terre, qui échappe aux « civilisés », aux « privilégiés », et n'est accessible qu'aux « primitifs ».

En dernière analyse, les deux camps s'accordent au moins sur un point : si l'architecture tendait vers un renouveau, si on devait recommencer à en comprendre la signification après des années d'indifférence, un retour à son étape « préconsciente » (ou à l'éveil de la conscience) ne pourrait manquer de dévoiler ou les concepts de base dont jaillirait une véritable intelligence des formes architecturales, ou du moins une compréhension de ces formes élémentaires dont doivent jouer les architectes, le plus simplement ou le plus savamment du monde, s'ils veulent s'affirmer à travers les créations les plus naïves comme les plus recherchées.

Index

- AARON : 175.
ABÉLARD Pierre : 134, 137.
ADRIEN (empereur) : 99.
AFANASSIEV Kirill Nikolaevitch : 22n.
AGAMÉDÈS : 158, 159.
AGRIPPA (empereur) : 196.
AGRIPPA DE NETTESHEIM
Henri-Corneille : 135.
AKIVA Rabbi : 177.
ALBERS Josef : 18.
ALBERTI Leon Battista : 77, 132, 133,
134.
ALGAROTTI Francesco : 54, 62, 63, 64,
80, 99.
AMATERASU : 199, 202.
ANNA PERENNA : 169, 170, 171.
ANOU : 183.
APOLLINAIRE Sidoine : 127.
APOLLODORE : 167n.
APOLLON : 148, 156, 157, 158, 159, 160,
162, 165, 166, 168.
APOLLONIOS DE RHODES : 159, 166.
APSOU : 180, 182.
ARÈS : 167, 197.
ARIAS MONTANO Benito : 142, 144.
ARISTOPHANE : 165n, 166n, 168n.
ARISTOTE : 131.
ARTÉMIS : 159.
ASAG : 182.
ASHOUR : 182.
ASSUÉRUS : 55.
ASTOUR Michael C. : 172n.
ATHÉNÉE DE NAUCRATIS : 168n.
AUGUSTE (empereur) : 117, 198.
AUGUSTIN D'HIPPONE
(saint Augustin) : 115.
AZAZEL : 175.
BAATSCH Henri-Alexis : 31n.
BANISTER FLETCHER Sir : 15.
BARBA Alfonso : 138.
BARBARO Daniele : 129, 130, 131.
BARRY Charles : 34.
BARTÓK Béla : 17.
BASEDOW Johann Bernhard : 86.
BATTEUX Charles (abbé) : 69.
BAUCIS : 157.
BAYET Jean : 172.
BECKFORD William : 109.
BÊL-MARDOUK : 182.
BELGRADO Jacopo : 57n.
BELLAY Joachim du : 110.
BERNHARD Johann : 146.
BERNIN (LE) (Gian Lorenzo
Bernini) : 71.
BLADUD : 148.
BLONDEL Jean-François : 76.
BLONDEL Jacques-François : 62, 63, 64,
65, 76, 80, 88.
BOAS Franz : 213.
BOCCACE : 127.
BOÈCE : 115.
BOILEAU Nicolas : 71.
BONAVENTURE (SAINT) (Giovanni da
Fidanza) : 113.
BONI Giacomo : 197.
BOSSUET Jacques-Bénigne : 50, 52.
BOSWELL James : 84, 85n, 86n.
BOULLÉE Étienne-Louis : 43, 76, 77, 78,
80.
BRELIICH Angelo : 173n.
BREUER Marcel : 18.
BROWN F.P. : 198.
BROWN Norman O. : 217.
BURKE Edmund : 61, 62.
BURLINGTON Lord : 92n, 106.
CADMOS : 166, 167.

CAÏN : 154.
 CALLIMAQUE DE CYRÈNE : 89, 91, 159n.
 CARLYLE Thomas : 37.
 CASTIGLIONE Baldassare : 111.
 CESARIANO Cesare : 116, 118, 123, 128, 131.
 CHAMBERLAIN Basil Hall : 202n.
 CHAMBERS Sir William : 78, 79, 80.
 CHARLEMAGNE : 137.
 CHARLES-PICARD Gilbert : 172n.
 CHASLES Pierre Jacques : 151.
 CHATEAUBRIAND François René : 36, 37.
 CHILDE Vere Gordon : 194n.
 CHNOUBIS : 186.
 CHOISY Auguste : 16, 123.
 CHTCHOUSSEV Alekseï : 21, 22.
 CICÉRON : 115, 159n.
 CLÉOMÈNE DE SPARTE : 160, 161, 162, 165.
 CLÜVER Philipp : 112.
 CODINUS Georges : 137.
 COLBERT Jean-Baptiste : 88.
 COLERIDGE Samuel Taylor : 36, 92n, 96, 97, 105, 108.
 COMPIÈGNE DE VEIL Louis : 142.
 CONDILLAC Étienne Bonnot de : 50, 51, 52, 53, 77.
 CONSTANTIN (empereur) : 134, 149.
 CONTUCCI Contuccio : 58.
 COPPEL Louis : 142.
 CROCE Benedetto : 28.
 DANIELÉOU Jean : 211n.
 DAPHNÉ : 157, 162, 165.
 DARWIN Charles : 31, 36.
 DAUMAL René : 5.
 DAVID : 136, 137, 141.
 DE L'ORME Philibert : 141.
 DE QUINCEY Thomas : 36, 37.
 DÉBORA : 159.
 DÉDALE : 11.
 DEFOE Daniel : 85.
 DEL PUGLIESE Francesco : 127.
 DELITZSCH Franz : 210n.
 DÉMÉTER : 159, 168.
 DÉMOCRITE : 126.
 DENYS D'HALICARNASSE : 171n.
 DESGODETS Antoine : 88.
 DEUCALION : 167.
 DIACRE Pierre le : 127.
 DICÉARQUE : 125.
 DIDEROT Denis : 51.
 DIDON : 172.
 DIELS Hermann : 126n.
 DIODORE DE SICILE : 126, 127n, 128, 173.
 DIOGÈNE : 126.
 DION CASSIUS : 196, 198n.
 DIONYSOS : 176.
 DJÉSER : 184, 187, 189, 190, 191, 192.
 DOMITIUS CALVINUS Cnaeus : 198.
 DOXI : 37, 39.
 DUMÉZIL Georges : 169n.
 DUMUZI : 184.
 DURAND Guillaume : 112, 137.
 DURAND Jean-Nicolas-Louis : 42, 43, 44, 45, 46n, 52, 70, 76n, 104n, 216.
 EDWARDS I. E. S. : 187n, 192n.
 ÉGINHARD : 127.
 ELIADE Mircea : 164n, 165n.
 ELKIN Adolphus Peter : 209n.
 ELMSLIE George Grant : 17.
 EMERY Walter B. : 192n.
 EMPSON William : 105, 106n.
 ÉNÉE : 163, 172.
 ENKI-EA : 182.
 ÉOLE : 128.
 ÉPERGOS : 37, 39.
 ÉPIPHANE Antiochus : 179.
 ERASMUS Johann Jakob : 148.
 ESAÛ : 173.
 ESDRAS : 179.
 EUCLIDE : 142.
 EURIPIDE : 168n.
 EURYALUS : 132.
 EUSÈBE DE CÉSARÉE : 173.
 EUSTATHE DE THESSALONIQUE : 166n.
 EVELYN John : 108n, 112.
 FAUSTULUS : 196.
 FEA Carlo : 55n.
 FÉNELON : 108n.
 FESTUS : 169.
 FILARETE : 131, 132, 133, 134, 206.
 FISCHER VON ERLACH Johann Bernhard : 147.
 FLAVIUS JOSÈPHE : 140, 146, 175n.
 FLAXMAN John : 59.
 FLORENZ Karl : 201n.
 FOCILLON Henri : 58.
 FONTENROSE Joseph : 161n.
 FRANÇOIS D'ASSISE (saint) : 141.
 FRANKFORT Henriette Antonia : 180n, 182n, 184n.
 FRANKFORT Henri : 180n, 181n, 182n, 183n, 184n, 186n, 190n, 191n.

FRAZER James George : 175n.
 FRÉART Paul sieur de Chantelou : 71.
 FRÉART Roland sieur de Chambray : 71, 72n, 87, 108n, 131n, 146.
 FREUD Sigmund : 27, 28n.
 FROBENIUS Leo : 186n.
 GANDY Joseph Michael : 82.
 GÈ : 160, 161.
 GHIRLANDAIO Domenico : 141.
 GIBIL : 183.
 GIEDION Sigfried : 18, 86n.
 GILGAMESH : 163, 164, 182.
 GILLEN Francis James : 206n, 207n.
 GIORGIO MARTINI Francesco di : 133, 134.
 GIRARDON François : 88.
 GJERSTAD Einar : 194n.
 GOEREE Wilhelmus : 147.
 GOETHE Johann Wolfgang von : 59, 96, 97, 98, 99, 105, 108.
 GOLDMANN Nicolaus : 146.
 GOODENOUGH Erwin R. : 212n.
 GRAPALDI Francesco Maria : 134.
 GROPIUS Walter : 16, 17, 18, 19, 20, 22.
 GROSE Francis : 92n.
 GUARINI Camillo-Guarino : 146.
 HALL Sir James : 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 109, 112.
 HATHOR : 184, 186.
 HAUT-TON Sir Oran : 84.
 HAZLITT William : 37.
 HÉCATÉE D'ABDÈRE : 126.
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109.
 HÉNOCH : 154, 155.
 HENTZE Carl : 193n, 194n.
 HÉPHAÏSTOS : 125.
 HER-NIT : 192.
 HERDER Johann Gottfried von : 98.
 HERMÈS : 157.
 HÉRODE : 140.
 HÉRODOTE : 159n.
 HERRERA Juan de : 135, 136, 138, 140, 141.
 HERTHA : 97.
 HÉSIODE : 128.
 HESYCHIUS : 166n, 168n.
 HILDEGARDE DE BINGEN : 134.
 HIRT Aloys : 99, 101.
 HOLTOM Daniel Clarence : 201.
 HOMÈRE : 158.
 HORACE : 99, 170.
 HORUS : 187, 213.
 HOUWAWA : 182.
 HUGO Victor : 42.
 HUMBOLDT Alexander von : 99.
 HYACINTHE : 157.
 HYPERBIUS : 132.
 HYPSSOURANIOS : 173.
 IMDUGUD : 163.
 INANNA : 163, 184.
 ISAACS Susan : 217n.
 ISHMAEL Rabbi : 177.
 ISIS : 58, 167, 168.
 ISMÉNIOS Apollon : 165.
 JACOB : 173.
 JACOBY Felix : 172n.
 JAMES Edwin Oliver : 182n.
 JASON : 166.
 JÉROBOAM : 178.
 JINGÔ KÔGÔ : 202.
 JOHNSON Samuel : 84, 85n, 91.
 JOHNSON Philip : 12n.
 JONES Ernest : 28n, 108.
 JUBAL : 11.
 JUCHER Hans : 18.
 JUDITH DE FLANDRE comtesse de Northumberland : 36, 109, 110.
 JUPITER : 162.
 JUSTINIEN : 137.
 JUVÉNAL : 128.
 KAMES Henry Home, Lord : 83, 84, 110.
 KANDINSKY Wassily : 17.
 KAUFMANN Yehezkel : 174n, 176n.
 KAWAZOE Noboru : 200n, 201.
 KHAZANOVA Vigdaria : 22.
 KIDDER J. Edward : 200.
 KINGOU : 180, 181.
 KIRCHER Athanasius : 61.
 KODÁLY Zoltan : 17.
 KRAMER Samuel Noah : 163n.
 KRAUS Hans-Joachim : 174n, 179n.
 LA METTRIE Julien Offray de : 52.
 LABBOU : 182.
 LABROUSTE Henri : 42.
 LAGRANGE Marie-Joseph : 173.
 LAMY Bernard : 142, 145.
 LANGDON Stephen Herbert : 184.
 LANGER Susanne K. : 28n.
 LATONE : 162.
 LAUER Jean-Philippe : 189.

LAUGIER Marc-Antoine : 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 64, 67, 69, 78, 80, 89, 98, 103, 122, 124, 126.
 LE CORBUSIER : 9, 10, 11, 16, 25, 207, 216.
 LE ROY David : 55, 59, 61.
 LECLÈRE Achille François René : 37.
 LEFÈVRE André : 13, 15n.
 LEIBNIZ Gottfried Wilhelm : 52, 53.
 LÉNINE Vladimir Illitch : 21, 22.
 LEON Jacob Jehuda : 142, 151.
 LÉON X : 111, 135.
 LEROI-GOURHAN André : 15, 16n, 25.
 LIGHTFOOT John : 142.
 LILITH : 163.
 LIPPI Filippino : 141.
 LIPPS Theodor : 27.
 LISSITZKY Lazar : 22.
 LOBKOWITZ Juan Caramuel de : 150, 151, 152, 153, 154.
 LOCKE John : 51, 77, 126.
 LODOLI Carlo : 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 69, 71, 80.
 LOMAZZO Pietro : 135.
 LOOS Adolf : 22, 23, 24, 25, 27, 36, 216.
 LOUIS XVI : 88.
 LUCAIN : 112.
 LUCRÈCE : 13, 126, 127, 128, 147, 173.
 LUGLI Giuseppe : 197n.
 LULLE Raymond : 135, 136, 137, 138.
 LURÇAT André : 11, 12.
 LYDUS Joannes Laurentius : 169n, 170, 171n.
 LYRE Nicolas de : 138.
 MACCABÉE Judas : 179.
 MACROBE : 169.
 MAMURIUS VETURIUS : 170, 171, 198.
 MARDOUK : 180, 181, 182, 183.
 MARIETTE Philippe : 59.
 MARINI Gaetano : 169n.
 MARS : 169, 171, 198.
 MASON W. B. : 202n.
 MCKELVEY R. J. : 179n.
 MEAD Margaret : 165n.
 MÉDÉE : 166.
 MÉLISSA : 159.
 MEMMO Andrea : 54, 55, 56, 59, 63.
 MENDELSON Erich : 9, 12, 13, 16.
 MENGES Raphaël : 66.
 MÉTHODE D'OLYMPE (saint) : 210, 211n, 212.
 MEYER Adolf : 17, 18.
 MIES VAN DER ROHE Ludwig : 12, 16.
 MILIZIA Francesco : 66, 67, 68, 69, 70, 80, 84, 122, 124.
 MINERVE : 171.
 MINOTAURE : 163, 166.
 MOÏSE : 147, 148, 211.
 MOÏSE MAÏMONIDE : 142.
 MONBODDO James Burnett, Lord : 83, 84, 86.
 MONTESQUIEU : 52, 54.
 MORELLI Giovanni : 27.
 MORRIS Robert : 80.
 MOUMOU : 180.
 MOWINCKEL Sigmund : 210n.
 MUTUNUS TUTUNUS : 170.
 NABOU : 181, 183.
 NEPTUNE : 169.
 NESTOR : 170.
 NEUMANN Erich : 184n.
 NEWTON Isaac : 51, 57, 66, 76, 77, 148.
 NILSSON Martin Persson : 177n.
 NINTOUD : 184.
 NINURTOU : 182.
 NOUT : 186.
 ŒDIPE : 197.
 OESER Adam : 98.
 OPICINUS DE CANISTRIS : 134.
 OSIRIS : 184, 212.
 OUNAS : 190.
 OUROUK : 191.
 OUSOOS : 173.
 OUVREARD René : 146.
 OVERBECK Johann Friedrich : 36.
 OVIDE : 128, 157, 158n, 159n, 169n, 170, 171, 172, 198, 199n.
 PAINE Robert Treat : 200n.
 PALAMÈDE : 11.
 PALLADIO Andrea : 56, 66, 108, 129, 130, 131.
 PALLIS Svend Aage : 182n.
 PANOFSKY Erwin : 127n.
 PAOLI Antoine : 55, 59.
 PARKE Herbert William : 165.
 PAUSANIAS : 157, 158, 160, 163, 167, 191, 197, 198n.
 PEACOCK Thomas Love : 84.
 PEIRCE Charles Sanders : 109.
 PERCY Bishop Thomas : 36, 109, 110.
 PÉRICLÈS : 55.
 PERRAULT Charles : 74, 75.

PERRAULT Claude : 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 88, 89, 118n, 119, 142, 146, 197n.
 PERSÉPHONE : 168.
 PÉRUGIN (LE) : 141.
 PERUZZI Baldassare : 111.
 PESTALOZZI Johann Heinrich : 86.
 PHILANDRE : 129.
 PHILÉMON : 157.
 PHILIPPE II D'ESPAGNE : 136, 137, 138, 142, 148.
 PHILON DE BYBLOS : 173.
 PHOTIUS : 166n.
 PHUSIN Kata : 33, 35.
 PIERO DI COSIMO : 127, 128.
 PINDARE : 158.
 PIRANÈSE : 57, 58, 59, 60, 61, 62, 76.
 PLATON : 121.
 PLINE : 131, 132, 159n.
 PLUTARQUE : 71, 127n, 160, 161, 162, 166, 168, 171n, 172n, 176, 177, 198n.
 POGGE (LE) : 115, 127.
 POLENI Giovanni : 71.
 POLLIO Vitruvio : 123.
 POMPÉE Sextus : 198n.
 POPE Alexander : 69, 92n, 106, 108.
 POSÉIDON : 169.
 POSIDONIOS D'APAMÉE : 124, 125.
 PRADO Jerónimo : 136, 138, 139, 140n, 142n, 143.
 PRIAM : 161.
 PRITCHARD James Bennett : 180n, 181n, 186n.
 PROCLUS : 166n.
 PROMÉTHÉE : 11, 125.
 PROPERCE : 171.
 PROPP Vladimir : 164n, 213n.
 PROTAGORAS : 125n.
 PROUST Marcel : 8.
 PUGIN Augustus Welby N. : 34, 35, 36.
 PUGLIESE Francesco Del : 127.
 PYTHIE : 161.
 PYTHON : 160, 161, 162, 163, 165.
 QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome : 33, 40, 41, 42, 62, 63.
 RAGLAN Lord : 214n.
 RAPHAËL : 111, 112, 139.
 RÉBECCA : 159.
 REINACH Salomon : 176n.
 RÉMUS : 196.
 RIBART DE CHAMOUST Charles François : 88, 89, 90, 91, 95, 96.

RIEGL Aloïs : 27, 28, 30, 31, 32.
 ROBERTS Ernest Stewart : 168n.
 RÓHEIM Géza : 175n, 207n, 208.
 ROMULUS : 119, 161, 162n, 171, 196, 197, 198, 203.
 ROUSSEAU Jean-Jacques : 48, 49, 50, 51, 58, 84, 86, 89, 124.
 RUMOHR Carl Friedrich von : 33.
 RUSKIN John : 33, 34, 35, 36, 37, 43, 216.
 RYFF Walter Hermann : 120.
 SAHOURÉ : 187.
 SAINT-VICTOR Richard de : 138.
 SALOMON : 57, 135, 136, 137, 140, 142, 143, 146, 178.
 SANMICHELI Michele : 56.
 SANT'ELIA Antonio : 13.
 SATOW Ernest Mason : 201.
 SATURNE : 132.
 SCAMOZZI Vincenzo : 64, 133, 134n.
 SCHILLER Friedrich von : 99.
 SCHINKEL Karl Friedrich : 99.
 SCHLEGEL Auguste : 97.
 SCHLEGEL Friedrich von : 36, 96, 97, 105.
 SCHLOSSER Julius von : 137n.
 SCHMIDT Joost : 18.
 SEMPER Gottfried : 17, 19, 20, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 63n, 216.
 SÉNÈQUE : 124, 125, 197n.
 SERLIO Sebastiano : 86, 133.
 SERVIUS Maurus : 128, 172.
 SEVERYNS Albert : 166n.
 SHAKESPEARE William : 105, 106n.
 SILIUS ITALICUS : 172n.
 SNAITH Norman H. : 175n, 176n.
 SOANE John : 62.
 SOCRATE : 54.
 SOLINUS Caius Julius : 196n, 198n.
 SOPER Alexander : 200n.
 SPENCER Baldwin : 206n, 207n.
 SPENSER Edmund : 111.
 STAËL Madame de : 37.
 STRABON : 160n.
 STRZYGOWSKI Josef : 20, 22, 63n.
 SUGER DE SAINT-DENIS : 113.
 SUIDAS : 167n.
 SULLIVAN Louis : 17.
 SULZER Ludwig : 98.
 SUMER : 184.
 SUSANOO : 202.
 SYNCELLE Georges de : 57.

- TACITE : 176n.
 TAG-TUG : 183.
 TANGE Kenzo : 200n, 201.
 TANIT : 172.
 TATLIN Vladimir : 22.
 TAUT Bruno : 12.
 TAUT Max : 12.
 THÉOCRITE : 191.
 THÉODORIC LE GRAND : 97.
 THÉOPHRASTE : 125.
 THÉSÉE : 163, 166.
 THOMPSON Stith : 164n.
 THUREAU-DANGIN François : 180n.
 TIAMAT : 180, 181, 182, 183.
 TIBULLE : 170.
 TORCELLAN Gianfranco : 54n.
 TORNIELLI Agostino : 142.
 TROPONIOS : 158, 159, 160.
 TUBAL-CAÏN : 11.
 UGOLINO Biagio : 147.
 ULYSSE : 163.
 USSHER James : 148.
 UZUME : 202.
 VALÈRE MAXIME : 197n.
 VAN GENNEP Arnold : 175n.
 VANDIER Jacques : 185n, 187n, 191n, 192n.
 VARRON : 171n, 196.
 VASARI Giorgio : 128.
 VAUX Roland de : 179n, 180n.
 VECCHIETTA : 141.
 VÉNUS : 171.
 VERTUMNE : 171.
 VESTA : 132, 198, 199.
 VICO Giambattista : 52, 53, 54, 61.
 VILLALPANDO Juan Bautista : 57, 87, 88, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151.
 VILLARD DE HONNECOURT : 113, 114.
 VIOLLET-LE-DUC Eugène : 36, 37, 38, 39, 48.
 VIRGILE : 128, 172.
 VITRUVÉ : 8, 54, 71, 77, 78, 80, 99, 111, 115, 117, 118n, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 138, 140, 142, 147, 148, 149, 151, 154, 173, 197, 217.
 VOLTAIRE : 53.
 VULCAIN : 127, 128, 158.
 WACHSMANN Konrad : 20.
 WALLIS BUDGE Ernest Alfred : 184n, 213n.
 WALPOLE Horace : 109.
 WALTON Brian : 142.
 WARBURTON William : 92n, 98, 106, 108, 112.
 WATSON William : 194.
 WHITE John : 95.
 WINCKELMANN Johann Joachim : 55n, 66, 98.
 WINGLER Hans Maria : 18.
 WOOD John George : 13, 14, 147, 148.
 WORDSWORTH William : 36.
 WORMELL Donald Ernest Wilson : 165n.
 WREN Christopher : 108n, 112.
 WYSPIAŃSKI Stanislaw : 17.
 XÉNOPHON : 125n.
 YAHVÉ : 173, 174, 210.
 ZÉNON : 126.
 ZEUS : 157, 159.
 ZONARAS Jean : 196n.

Table

Chapitre 1

Au début : l'homme ou la terre ?	7
La maison originelle	7
De Le Corbusier et l'homme raisonnable du passé à Mendelsohn et l'architecture animale	9
À l'origine de l'architecture : l'élémentaire ou le concept ?	15
Gropius et le primitivisme : construire en bois	16
Loos et la théorie du primitivisme : vérité de la terre	22

Chapitre 2

Nécessité des choses, nécessité des formes ou convention utilitaire ?	27
Semper, ou technique, matière et cosmos	28
Riegl, ou technique, esprit et créativité artistique	31
L'école anglaise : la forme du passé, ou son rapport à la nature	33
Viollet-le-Duc, ou des conditions aux lois de raison	36
Quatremère et l'école française, ou la nature ne suffit pas	40
Durand, ou l'utilitarisme	42

Chapitre 3

Imiter, inventer, concevoir pour imiter	45
Laugier, ou au commencement était l'imitation	45
Vico et Lodoli : au commencement était l'invention	52
Piranèse, ou la pierre, matériau idéal	57
Algarotti, Blondel, ou le bois, matériau idéal	62
Milizia, ou l'invention mimétique	66
Perrault, ou beautés positives et beautés arbitraires	71
Boullée, ou concevoir avant d'imiter	76

Chapitre 4

De l'état de nature à l'esprit absolu	83
Deux Écossais, ou la nature imagée	83
La nature expérimentée : de Robinson...	85
... aux ordres nationaux naturels	86
Schlegel, Coleridge, Goethe, ou l'esprit contre le modèle primitif	96

Chapitre 5

Intermède dans la forêt gothique	105
Au XVIII ^e siècle, un épanchement de la nature	105
Au XVI ^e siècle, une technique inférieure	111
Silence des textes médiévaux	112

Chapitre 6

Raison antique et grâce chrétienne	117
La raison de Vitruve...	117
... dans son climat philosophique : la réflexion ou la contrainte ?	124
La Renaissance, entre Vitruve et les Écritures	127
Le Temple de Jérusalem, ou Vitruve révélé	134
Du Temple au Tabernacle, ou de la pierre au bois	149

Chapitre 7

Des rites	157
Sanctuaires : Delphes, du dragon au laurier	157
Le dragon, les cérémonies initiatiques et la hutte	163
Le laurier et les fêtes	165
La hutte rituelle, de plus en plus haut, de plus en plus loin	167
La hutte reconstruite	196

Chapitre 8

Une maison pour l'éternité	205
Contre-épreuve : la hutte avant la construction	206
La hutte à venir	210
La hutte vivante	212
La maison d'Adam et d'Ève au paradis	214
Le paradis ou l'Autre Scène : entre passé et avenir	215

Index	221
--------------	-----