

Gottfried Semper et le formalisme artistique moderne

« La formule, trouver la formule »

Paul Cézanne

Dans le siècle de Semper, les « *fantasmagories de la marchandise* » comme le dit Benjamin, sont en train de bouleverser de fond en comble le champ du goût. Posons, sans rentrer plus avant dans ce vaste sujet, qu'il y a une crise de la convenance.

La surenchère ornementale du XIXe siècle est symptomatique de cette évolution¹. Les ornements deviennent soudain bavards, parlent de l'exotisme colonial, du mystère de civilisations disparues, des progrès de l'industrie, bref ces ornements autrefois signe de distinction deviennent des rabatteurs pour le grand spectacle marchand. Il ne fait plus de doute que les ornements, et par eux l'architecture, signifient.

« La décoration d'un édifice n'est attrayante qu'autant qu'elle exprime très clairement une idée. ²»

¹ « Les apôtres de l'art parcourant le monde bourrent leur herbier de toutes sortes de calques soigneusement collés et rentrent tranquillement chez eux. [...] Quels miracles résultent de leur invention ! Nous leur devons la floraison de nos capitales, vrais tapis de mille fleurs, quintessence de tous les temps et de tous les lieux, en sorte que, illusion agréable, nous oublions à la fin à quel siècle nous appartenons » Gottfried Semper, *Observations préliminaires*, (Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beiden Alten), passage traduit par Georg German in *Vitruve et le vitruvianisme, introduction à l'histoire de la théorie architecturale*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1987, p.233.

² Viollet-le-duc, *entretiens sur l'architecture*, (1863-1872) Paris, Mardaga, 1986, T. II, quinzième entretien, p.200.

On assiste alors à un mouvement chez les architectes qui consiste à se réapproprier ce patrimoine figé. Il faut maîtriser et surtout essentialiser les significations de l'architecture. Il s'agit d'un repli sur la discipline, sur ce qui la caractérise en propre. Ce mouvement est comparable à ce qui se passe en poésie, avec Mallarmé.

En architecture comme en poésie, plane une menace extérieure, ici la crise de la convenance liée, entre autres, à la fétichisation de la marchandise, la « l'universel reportage », la banalisation du discours qui fragilise le verbe poétique.

Autre point commun, une nouvelle compréhension du langage. Cette dimension, essentielle pour la poésie, peut paraître anecdotique pour la théorie architecturale. Ce serait oublier que la question des significations des arts en général, de l'architecture en particulier, est tout à fait aiguë à cette époque. Qu'il s'agisse du débat européen sur la polychromie, du débat anglais sur la qualité des objets manufacturés, des querelles de style entre rationalistes et historicistes, c'est toujours, en dernière analyse, sur la manière dont la forme prend du sens que l'on s'écharpe.

L'étude comparée des langues pouvait, dans ce contexte, fournir un modèle qui répond à plusieurs attentes. Tout d'abord, elle est, au même titre que la biologie de Cuvier, un outils pour appréhender le divers.

Mais surtout, en réformant le statut du langage, elle contraint les arts à repenser le lien qui les unit à ce modèle ultime de la signification. Le langage devenu objet d'étude, n'est plus le véhicule transparent de la pensée. Le langage acquiert une forme d'opacité avec laquelle il faut composer. Nous suivons ici les analyses de Michel Foucault :

« Devenu réalité historique épaisse et consistante, le langage forme le lieu des traditions, des habitudes muettes de la pensée, de l'esprit obscur des peuples ; il accumule une mémoire fatale qui ne se connaît même pas comme mémoire »

Foucault poursuit en désignant deux attitudes intellectuelles conséquentes de cette nouvelle compréhension du langage. Il y a désormais d'un côté les démarches d'exégèse, de l'autre les démarches de formalisation. Pour les techniques d'exégèse, dans lesquels se classent Freud, Marx ou Nietzsche, il s'agit « d'inquiéter les mots que nous parlons, de dénoncer le pli grammatical de nos idées, de dissiper les mythes qui animent nos mots, de rendre à nouveau bruyant et audible la part de silence que tout discours emporte avec soi lorsqu'il s'énonce »

Les techniques de formalisation tendent au contraire à contourner l'opacité du langage, à reformuler un langage épurer des scories qui contraignent le cours des idées. Le langage algébrique ou la logique formelle procèdent par exemple de cet élan.

« Interpréter et formaliser sont devenus les deux grandes formes d'analyse de notre âge : à vrai dire, nous n'en connaissons pas d'autres. »

Ces deux techniques s'imbriquent le plus souvent. C'est notable chez Semper. Les quatre éléments sont une formalisation, mais l'ensemble de ses écrits, vaste investigation, est à ranger du côté de l'exégèse.

Cette nouvelle compréhension du langage a engendré ces deux techniques dans le domaine de l'analyse, du commentaire, mais qu'en est-il du côté des arts ?

La poésie la première, répercute cette évolution. Pour Mallarmé, l'imperfection du langage est la gageure essentielle de la poésie.

Aboli bibelot d'inanité sonore,

Du « sonnet allégorique de lui-même » dont ce vers est extrait, Mallarmé écrit : « *Il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique* ».

Il y a là la naissance d'une nouvelle sensibilité. L'opacité du langage, plutôt que d'être considérée uniquement comme un obstacle à l'expression, devient partie prenante de l'effet recherché. Cette épaisseur de la langue qui se donne à voir, c'est la « littérature ». Charles Baudelaire écrit :

« La poésie ne peut pas, sous peine de mort et de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même »³

Sans nécessairement rejeter les contenus, la poésie devient une recherche du langage à l'état brut, d'un en deçà du sens. Ce mouvement réflexif, de retour sur les formes, se fait souvent au détriment du sujet. Flaubert énonce : « *ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout* »⁴.

Cette tendance va toucher tous les arts au XXe siècle et prendra rétrospectivement le nom de formalisme. C'est au regard de cette tendance qu'il convient d'apprécier la fortune critique de Semper.

Semper procède-t-il de ce mouvement, et si oui, pourquoi n'est-il pas devenu le maître à penser du modernisme architectural ?

Pour répondre à la première interrogation, il faut considérer ce en quoi consiste le formalisme.

« *Est formaliste la tendance de l'art à réduire le champ de référence, ou plutôt à accepter comme seule référence légitime une espèce de processus autocritique* » nous dit Eveline Pinto⁵.

³ Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976, p.333

⁴ Cité par Pascal Durand, « De Mallarmé à Duchamp, formalisme esthétique et formalité sociale » in Eveline Pinto (dirigé par) *Formalisme, Jeu des formes*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001.

⁵ *Ibid.* introduction

Il nous semble que les analyses de Foucault, et notamment sa distinction entre technique d'exégèse et technique de formalisation, suggèrent deux directions différentes pour le formalisme artistique.

La première direction, appelons-la l'autotélisme poétique, la seconde, le formalisme pictural.

La poésie de Mallarmé procède de l'autotélisme poétique. Les significations ne disparaissent pas, mais se raréfient. Ces significations (les contenus objectifs, les sujets) ne peuvent pas disparaître parce que le matériau dont est fait la poésie, la langue, en est saturé. L'autotélisme poétique se caractérise par une intrication de plus en plus complète entre la forme et les contenus. Pour suggérer l'ineffable, il faut se jouer de la langue, de ses règles, de la polysémie des mots. Ce travail possède une dimension exégétique. Il faut fouiller le langage, l'exténuer.

Le formalisme pictural, de Manet à Picasso, peut plus facilement opérer une distinction entre la forme et le sujet, et rejeter le sujet. Ce faisant, il procède de manière plus univoque de cette « réduction du champ de référence ». Tel est bien l'esprit du fameux aphorisme de Maurice Denis, à propos du tableau intitulé « talisman », de Sérusier :

« Se rappeler qu'un tableau –avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote –est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁶»

Le formalisme pictural se caractérise ainsi par deux éléments : d'une part, il est dominé par les techniques de formalisation. Il s'agit de proposer au regard un modèle simplifié de la réalité optique, qui donne à voir un nombre toujours limité de règles sous-jacentes de la visualité. On peut dans cet esprit rattacher le travail des impressionnistes, des pointillistes, des fauves, ou des cubistes à certains travaux scientifiques ou historiques qui formalisent la perception visuelle humaine : théories des couleurs de Chevreul, histoire du regard de Wölfflin, psychologie de la forme...

Tout cela nous mène au deuxième élément du formalisme pictural : il s'agit de la référence à la réception, plutôt qu'à la production. La peinture s'émancipe des contenus « littéraires », de la cognition intellectuelle, pour s'approcher au plus près de la perception visuelle brute.

Les théories de Semper se rapprochent de l'autotélisme poétique, alors que l'esthétique des avant-gardes architecturales s'est construite dans la référence au formalisme pictural.

Examinons d'abord en quoi les thèses de Semper tendent vers le formalisme artistique. Si l'on considère le processus de signification, tel qu'il est exposé par Semper, on se rend compte qu'il y a bien une « réduction du champ de référence ». Le motif de tel ornement de mosaïque, outre son sujet que Semper néglige, signifiera l'existence antérieure d'une tradition technique différente. Le champ de référence, le plan où circulent les significations, c'est celui de la technique. L'architecture devient ainsi

⁶ Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionalisme » *Art et Critique*, 1890. Cité par R.L. Delevoy in *Journal du Symbolisme*, Skira, Paris, 1986, p.85.

un domaine autotélique. Simplement ce domaine n'est pas celui de la forme pure perçue, mais celui de la fabrication, des techniques, en somme de la production.

En quoi cela s'apparente-t-il à l'autotélisme poétique ? Le point commun, c'est le recours aux techniques d'exégèse. Pour Semper, l'architecture est signifiante, mais revêt un caractère énigmatique, lié à son appartenance à une tradition technique immémoriale. Le dévoilement de ses véritables significations n'est donc jamais complet. Tout comme la poésie, chez Mallarmé, révèle l'opacité du langage, les ornements architecturaux donnent à voir tout autant qu'ils masquent leurs significations originaires. La technique, tout comme le langage, n'est pas insignifiante. Elle renvoie à des intentionnalités archaïques, à « l'esprit obscur des peuples ». Cette esthétique de l'hybridation, même si elle relève du formalisme, n'est pas en phase avec l'aspiration à la pureté qui travaille les écoles de peinture avant-gardistes.

Semper rapproche l'architecture de la musique et de la danse, la linguistique fait de même avec le langage. La nouvelle linguistique n'étudie plus prioritairement les textes, mais plutôt la dimension orale des langues. De là, le rapprochement avec la musique.

« Toute une mystique est en train de naître : celle du verbe, du pur éclat poétique qui passe sans trace, ne laissant derrière soi qu'une vibration un instant suspendue. En sa sonorité passagère et profonde, la parole devient souveraine. [...]. [le langage] a acquis une nature vibratoire qui le détache du signe visible pour l'approcher de la note de musique ⁷ »

Peut-être Semper participait-il de cette mystique :

« En tant qu'art cosmique, la tectonique forme une triade avec la musique et la danse, dans la mesure où aucun de ces arts n'est imitatif ; de plus tous trois ont une même conception cosmique de leur rôle et une même manière idéaliste de s'exprimer, même si chacun s'acquitte de cette tâche d'une façon différente. ⁸ »

La musique, la danse et l'architecture possèdent un autre point commun. Toutes trois se développent dans un ordre diachronique. Pour Semper, les significations de l'architecture se déploient dans le temps.

Les successeurs de Semper en histoire de l'art, Riegl, Wölfflin ou Worringer vont privilégier la visualité pure, d'ordre synchronique. La technique est considérée comme une détermination « matérialiste ». Désormais, on rabat les lois de la réception sur la production artistique. Si tel type d'œuvre a été produit à tel moment, c'est qu'il était conforme à la vision de l'époque ou au « vouloir artistique » (Kunstwollen).

⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 298-299.

⁸ *Ibid.*, p.220.

On cherche à établir des catégories, des lois, qui structurent l'histoire de cette vision. Mais Riegl ou Worringer ne sont pas architectes. S'ils s'appuient sur l'histoire de l'ornementation pour mettre à jour ces principes, les architectes vont rechercher d'autres invariants.

Comme les historiens de l'art allemand, comme les peintres d'avant-garde, les architectes vont pencher du côté de la réception. C'est ainsi que l'espace, « inventé » par Semper, devient l'invariant fondamental de la perception architecturale, et requière, pour être représenté, le bannissement de l'ornement.

Ce que nous voulons montrer, peut-être un peu confusément, c'est que l'éclipse de Semper au XXe siècle répond à un changement dans l'ordre du discours. En quelques décennies, c'est moins le contenu, les thèses de Semper qui sont discréditées, que la manière dont elles s'énoncent. La lourde exégèse des ornements du passé que Semper réclame ne peut devenir le viatique d'un design moderne.

