Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

25 | 2017

Gottfried Semper, habiter la couleur

Cannibalisme, tatouage et revêtement : de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art

Cannibalism, Tattooing, Dressing: From the History of Architecture to the Anthropology of Art

Caroline van Eck

Traducteur : Camille Joseph

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3357>

DOI : 10.4000/gradhiva.3357

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 31 mai 2017

Pagination : 24-49

ISBN : 978-2-35744-095-1

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Caroline van Eck, « Cannibalisme, tatouage et revêtement : de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art », *Gradhiva* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 31 mai 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3357> ; DOI : 10.4000/gradhiva.3357

Cannibalisme, tatouage et revêtement :

de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art

par Caroline van Eck

Cet article, qui s'ouvre sur un des passages les plus énigmatiques de *Der Stil* dans lequel Semper soutient que l'essence de l'architecture n'est pas le bâtiment mais l'habillement, explore quelques aspects anthropologiques de la théorie du style de Semper. La recherche anthropologique sur les origines polychromes de la sculpture dans les cultes fétichistes des sociétés primitives par Quatremère de Quincy fut pour lui une inspiration importante. Semper s'inspira également des travaux de l'anthropologue allemand Gustav Klemm, qui, comme Schiller avant lui, attribuait les origines de l'art à un instinct universel de l'homme le poussant à représenter la réalité à travers des images ou des pièces de théâtre. Mais Semper allait plus loin : pour lui, l'architecture trouvait ses origines dans le cannibalisme et le tatouage. En transformant l'histoire de l'architecture en une histoire mondiale des artefacts, ses théories annonçaient les tentatives qui seront faites au xx^e siècle pour fonder une histoire de l'art mondiale, comme celle que proposa Aby Warburg par exemple.

mots clés

Semper, style, primitivisme, cannibalisme, la représentation en architecture

fig. 1

Nicolas K. Feldmeyer, *Sans titre (Woven Portico)*. University College de Londres, 2012. Installation sur site, toile PVC, tissu, rochers, 24 x 8 x 3 m. Avec l'aimable autorisation de l'artiste © photo Nick Rochowski.

1. Une traduction de ce texte majeur est donnée en annexe à ce numéro, voir *infra*, p. 242.

2. Sur le primitivisme dans la théorie de l'architecture des XVIII^e et XIX^e siècles, voir Rykwert 1972 et De Jong 2015, chapitre V.

3. Parmi les études récentes les plus importantes figurent : Mallgrave 1996 ; Semper 2004 ; Hvattum 2004. Pour un bon aperçu de l'état de la recherche depuis 2000, voir Nerdinger et Oechslin (dir.) 2003.

C'est dans la section 60 de *Der Stil (Le Style)*¹ que Semper atteint le cœur de son argumentation : par essence, l'architecture n'est pas structure mais revêtement. Elle ne trouve pas ses origines dans les murs, colonnes, toits et voûtes construits pour abriter l'homme des éléments, comme les successeurs de Vitruve l'affirmaient depuis la fin du XVIII^e siècle, mais dans l'art primitif du tissage et, plus particulièrement, dans les textiles destinés à séparer l'espace intérieur de l'extérieur². La section 60 est en outre un des passages les plus denses, opaques et mystérieux d'un ouvrage qui fait lui-même partie des textes les plus difficiles et inaccessibles des traités d'architecture du XIX^e siècle. On a déjà beaucoup écrit sur l'idée de Semper selon laquelle, dans l'art véritable, les matériaux et la réalité doivent être niés³. Pour reprendre ses termes, « la fumée des bougies de carnaval est la vraie atmosphère de l'art » (Semper 1860 : 231 ; trad. fr. voir *infra*, note 5, p. 247). Il est peut-être en revanche plus surprenant de trouver chez Semper une citation de *Hamlet* maintes fois répétée : « Qu'est Hécube pour lui ? » Celle-ci a pourtant largement été ignorée par les commentateurs, qui se sont surtout intéressés aux aspects architecturaux de son œuvre. De fait, jusqu'à une date récente, les études sempériennes ont davantage mis l'accent sur son travail d'architecte, de *designer* et de théoricien de l'architecture, au détriment de la dimension anthropologique de ses analyses, de leurs implications pour une histoire globale de l'art et de leur contexte historique.

Les origines textiles de l'architecture, un art créateur d'espaces

L'architecture trouve son origine et son essence non dans la construction mais dans la représentation visible d'un espace fermé, lequel, dans sa forme la plus ancienne, se manifestait par une partition, un enclos ou une clôture de branches tressées ou entrelacées. Elle est donc étroitement liée au tissage et au textile, l'un des quatre artisanats primitifs communs à toute l'humanité, qui constitue le berceau de l'art et de l'industrie : « Les débuts de la construction coïncident avec les débuts du textile. » (*Ibid.* : 227 ; trad. fr. voir *infra*, p. 242)

Avec l'invention du tissage, le répertoire des formes s'élargit considérablement ; les enclos rudimentaires faits de branches, de bâtons, de feuilles et d'herbe, qui étaient destinés à séparer l'intérieur de l'extérieur, la vie du dedans de la vie du dehors ou encore le foyer des vastes espaces indéfinis qui l'entouraient, font place aux rideaux et aux tapisseries. Ceux-ci ne représentent pas la construction de murs ou de toits, ils sont la « figuration formelle de l'idée d'espace » (*ibid.* : 228 ; trad. fr. voir *infra*, p. 242). Les murs, fortifications et échafaudages destinés à soutenir et à sécuriser les espaces ceints deviennent ainsi des éléments secondaires, étrangers à l'origine du bâtiment, qui doit clore et par suite créer l'espace. Selon Semper, l'architecture ne trouve donc pas son origine dans la construction mais dans le revêtement (*Bekleidung*), l'*Urform*, pour ainsi dire, de la représentation (*Darstellung*) architecturale. L'imitation (*Nachahmung*) est ici remplacée par la représentation, à la fois moteur du développement architectural et clé d'une théorie de l'invention, du sens et du style dans l'architecture.

Inspiré par la reconstruction d'une hutte de bambou en provenance de Trinidad qu'il avait observée lors de l'Exposition universelle de 1851, Semper rompt ici avec toute la tradition classique qui considérait la petite cabane rustique, c'est-à-dire la construction, comme l'origine de l'architecture. À l'inverse, il repérait celle-ci dans l'acte de créer l'espace et dans un *métier*, le tissage, qui fournissait à cet usage des rideaux, des tapis, des tentes, etc. (Semper 1863 : 276 ; Semper 1884 [1853-1854] : 383-393, trad. fr. in Semper 2007 : 181-190, et Semper 1884 [1854] : 292-303, trad. fr. in Semper 2007 : 201-209). Dans un même mouvement, Semper prenait ses distances avec une histoire de l'architecture enseignée par exemple à l'École des beaux-arts ou dans les manuels de l'époque comme celui de Franz Kugler, qui montrait comment l'architecture classique s'était adaptée à différentes époques et différents lieux sans changer d'essence. Au contraire, chez Semper, cette histoire devenait étroitement liée à la nouvelle discipline de l'anthropologie, dans la mesure où l'architecture n'était plus un art fondé sur une activité intellectuelle – *ratiocinatio* pour Vitruve, *disegno* pour Vasari – mais avant tout un métier, dont on pouvait étudier les produits de la même manière qu'on étudiait les artefacts humains.

Les tentes, les échafaudages et les bûchers funéraires, premières et éphémères habitations et constructions humaines, se trouvent mystérieusement transfigurés en des bâtiments monumentaux, comme Semper le souligne avec ironie dans l'une de ses nombreuses allusions à l'histoire de la religion, qui, comme nous le verrons, exerça une influence profonde

4. Voir Semper 1860 : 291, « *Excurs. Das Tapezierwesen der Alten* » (« Digression sur la tapisserie chez les Anciens ») : « Les places et les monuments étaient porteurs de l'ancienne dignité sacrée du peuple, et il importait de ne pas les cacher ni les rendre méconnaissables mais au contraire de les mettre en valeur sous une forme surprenante, festive et nouvelle, conforme à l'occasion célébrée, et de leur permettre, pour ainsi dire, en leur prêtant une parure, de prononcer à l'adresse du peuple une allocution improvisée, en lien avec le motif de la fête. C'est ainsi que les édiles en charge de la décoration et les architectes et décorateurs qui travaillaient pour eux avaient pour premier devoir et pour première règle de veiller autant que possible à préserver l'individualité des monuments anciens de l'histoire universelle. Par l'ornement et par les arguments qui venaient le compléter, ils n'étaient pas seulement animés sur un mode festif, mais on leur prêtait l'organe nécessaire pour s'entretenir de manière intelligible avec le peuple au sujet de l'actualité, comme le feraient de vieilles connaissances. » (Trad. d'Isabelle Kalinowski.)

ci-contre

fig. 2

Pierre Chabat, Petit et Bisiaux, *Brèche du Roussillon, faux marbre, Journal-Manuel de Peintures appliquées à la décoration des monuments, appartements, magasins, etc. bois, marbres, lettres, attributs, imitation de moulures, etc.* Paris, A. Morel et Cie, vers 1850-1891.

sur sa pensée. Cette transformation marque le passage du bâtiment comme métier pré-architectural à l'art de l'architecture (Semper 1860 : 227-229). Elle intervient lorsque les ornements éphémères utilisés lors de festivités – par exemple les festons, guirlandes, rubans et trophées parant les échafaudages – sont transformés en bâtiments durables par ceux qui souhaitent créer ainsi des lieux commémorant de manière permanente des actes religieux ou politiques importants. Semper choisit d'illustrer cette transformation d'une structure rituelle éphémère encore très proche des métiers primitifs du tissage et de la menuiserie à partir de l'exemple des deux tombes lyciennes du British Museum. Ces tombes suggèrent des structures de bois, ornées de reliefs peints entre les solives et coiffées par un couvercle ressemblant à un sarcophage, à savoir une représentation en pierre d'un bûcher funéraire de bois recouvert de tapis ou, selon les mots de Semper, « un bûcher funéraire en restitution monumentale » (*ibid.* : 230). Le théâtre est un autre exemple de structure éphémère revêtant un caractère monumental : son architecture trouve son origine dans les scènes et avant-scènes de bois décrites par Plinie et Vitruve, qui étaient non seulement richement décorées et couvertes d'incrustations, mais également habillées. Il faut toujours avoir en tête, souligne Semper, que la structure de ces échafaudages et habitations n'est pas l'essence de l'architecture : « C'est la volonté de commémorer pour l'éternité un acte solennel, une *religio*, un événement de l'histoire universelle, une action importante engageant un État, qui fournit l'occasion extérieure d'entreprendre la construction de monuments. » (*ibid.* : 229 ; trad. fr. voir *infra*, p. 244)

Cette transformation s'explique ainsi par l'élan instinctif qui pousse les hommes à consigner de façon durable et monumentale des actes, des situations et des rituels politiques et religieux importants. Le dispositif festif, selon les mots de Semper, ornant une structure improvisée de bois est le motif original du monument plus permanent en pierre, qui, comme il le dit de manière littérale, fait l'éloge de tel moment, rite ou situation fondateurs, à destination des générations futures. Les monuments sont dès lors des restitutions dans des matériaux plus durables de constructions éphémères telles que des autels, des théâtres, des bûchers funéraires ou des tombes. L'architecture considérée comme art n'est plus avant tout, comme elle le fut dans la tradition vitruvienne, un bâtiment remplissant sa fonction de manière utile, durable et esthétique ; elle a pour but et essence – c'est là une autre innovation radicale de Semper – d'agir désormais comme discours performatif⁴.

En prenant l'exemple du théâtre antique, des autels et des tombes, Semper peut ainsi montrer que le « principe d'ornement et de revêtement extérieurs » des structures et des cadres était nécessaire dans les bâtiments éphémères festifs, qui marquaient un événement ou une action importante dans la vie de la société. Dès lors le principe de « dissimulation des parties » devait être tout aussi naturel pour les premières versions durables des tentes ou des tentures dans les premières apparitions de pierre de l'architecture monumentale. On glisse ici d'un argument archéologique soigneusement élaboré à une hypothèse sur le développement de l'architecture depuis les premiers stades pré-architecturaux caractérisés par des structures éphémères littéralement revêtues de tentures, de tapisseries et de tapis. Ce concept de revêtement (*Bekleidung*) était lui aussi central dans *Baumkultus der Hellenen (Culte de l'arbre chez les Héllènes)* de Karl Bötticher (1856), texte

monumental retraçant les origines de l'architecture grecque jusqu'au culte des arbres. À la différence de Bötticher, cependant, Semper croyait fermement en la primauté de l'instinct théâtral dans la naissance de l'art (Bötticher 1856 : 16-24 ; 44 et 56).

Habiller et masquer la réalité dans les arts

À la toute fin de la section 60, Semper ajoute une longue note, l'une des plus mystérieuses de tout l'ouvrage. Elle s'ouvre sur une explication supplémentaire de l'argument présenté dans le texte : le besoin ou l'instinct d'habiller et de masquer (*dressieren und maskieren*) est aussi vieux que l'humanité. Les humains en retirent une telle joie qu'ils se font peintres, architectes, poètes, musiciens et dramaturges. Dès lors, la création aussi bien que le plaisir lié à l'art présupposent une atmosphère de carnaval, qui autorise la mascarade et le déguisement. Semper note l'observation suivante, devenue célèbre : « La fumée des bougies de carnaval est la vraie atmosphère de l'art. » Ce qui se produit alors n'est pas une simple célébration joyeuse du déguisement et du jeu mais quelque chose de bien plus profond : la négation de la réalité et de la matérialité (« *die Vernichtung der Realität und des Stofflichen* ») est nécessaire pour qu'une forme apparaisse comme symbole porteur de sens et création humaine libre et indépendante. Il faut faire oublier au spectateur les moyens artistiques utilisés pour obtenir cet effet. L'« homme naturel » (*Naturmensch*) primitif possède un sens intact lui permettant d'y parvenir, partagé par les grands maîtres dans les cultures plus avancées, bien que celles-ci utilisent aussi le masque pour recouvrir ou nier la matière.

C'est là un développement quelque peu surprenant sous la plume d'un théoricien de l'architecture. Comment comprendre que l'art est né du plaisir que les hommes prennent à se déguiser et à porter des masques, de la négation de la réalité dans le nuage de fumée des torches de carnaval, donnant naissance à des formes qui sont à la fois des symboles porteurs de sens et des créations humaines libres et indépendantes ? Quel sens donner aux mots clés de ce passage : forme, négation, matière, symbole porteur de sens et création humaine indépendante ?

Gardons ces questions en tête et examinons les explications fournies par Semper. Il prend l'exemple du sculpteur Phidias qui, dans ses statues de dieux grecs destinées aux frises du Parthénon, avait masqué et même détruit la matière ou *Stoff*. Ce dernier terme est intéressant par son ambivalence, puisqu'il peut à la fois signifier matière dans le sens de matériau, en particulier pour les textiles, mais également matière dans le sens d'objet, de thème ou de sujet traité. Dans le cas de Phidias, Semper avance que le sculpteur a libéré ses statues de tout élément non visuel, ce qui a pour effet de produire une série de dieux vivants qui semblent se présenter à nous comme l'expression ou l'incarnation de la beauté purement humaine. En d'autres termes, et pour gloser sur l'interprétation de Semper, Phidias a éliminé toutes les références à ce qu'on appellerait aujourd'hui l'iconographie ou le symbolisme religieux : les dieux sont dépouillés des attributs habituels qui nous permettent de les identifier, tels l'égide ou le caducée, et ils nous apparaissent sous des formes complètement humaines, vêtus comme des humains – mais, pourrait-on ajouter, d'une beauté surhumaine.

Au moment même où on croit saisir l'idée de Semper, le voici qui cite soudain *Hamlet*: «Qu'est Hécube pour lui?» Hamlet demande à des comédiens de représenter un fratricide après avoir entendu l'un d'entre eux prononcer un monologue sur la reine troyenne Hécube. Celui-ci est à tel point submergé par l'émotion que Polonius l'interrompt⁵. Comment interpréter cette citation? En Grèce, dès le premier théâtre dionysien tel qu'il est représenté sur les vases, l'avant-scène se faisait cadre. Il agissait comme un dispositif qui transformait la réalité ou le statut ontologique de ce qui était représenté entre ses limites. «Qu'était Hécube pour eux?» poursuit Semper, et il ajoute que ce ne fut pas seulement le théâtre grec, mais aussi les pièces de Shakespeare et le *Don Giovanni* de Mozart qui avaient besoin de dispositifs niant la réalité, comme les masques ou nuages de fumée produits par les torches du carnaval.

Ainsi que le montre parfaitement bien le comédien de *Hamlet*, il est nécessaire, pour jouer un rôle ou, ajouterait Semper, pour sculpter un dieu ou encore construire un théâtre, de se masquer et de transformer ainsi ses propres «matériaux»: la personnalité ou l'apparence chez l'acteur, ou la réalité matérielle – les matériaux dans leur apparence brute et soumis aux lois physiques de la matière – dans le cas de l'architecture. Cela rejoint l'hypothèse de Semper sur le fait qu'habiller et masquer ne sont pas seulement des besoins élémentaires de l'humanité, mais qu'ils sont aussi à l'origine de l'architecture: ce sont des activités faisant appel au textile. Par conséquent, ce métier primitif, l'un des quatre métiers élémentaires qui, selon Semper, constituent le réservoir des formes et des techniques dont est issue la culture matérielle, devient du même coup la manifestation matérielle d'un trait humain fondamental. Autrement dit, l'analyse sempérienne du développement de la culture matérielle en termes de métiers va de pair avec une esthétique de la négation de la réalité matérielle et une théorie anthropologique des arts comme résultats de ce besoin humain fondamental.

Le revêtement architectural n'est donc pas uniquement une image réalisée dans un médium autre que ceux des quatre métiers élémentaires à l'origine de l'architecture. C'est l'étape finale qui achève de transformer un bâtiment en une architecture monumentale, lorsque ce dernier devient réellement architecture et utilise des matériaux à des fins de représentation figurative (*bildliche Darstellung*) [Semper 1860: 233]. C'est aussi une négation de la réalité matérielle qui, de manière paradoxale, renforce grandement la présence de l'œuvre d'art, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ou d'un bâtiment. Ce processus fait apparaître le bâtiment et le fait agir sur le spectateur, le rend vivant et l'humanise. À la fin de ce long développement sur la tapisserie et les arts de la décoration chez les anciens, Semper conclut que le lecteur est désormais obligé d'abandonner toute vision traditionnelle de l'architecture gréco-romaine comme blanche, dépourvue de couleurs et statique, au profit d'une «image vivante en couleurs» («*Das Tapezierwesen der Alten*») [*ibid.*: 276-323]. La polychromie apparaît alors comme une variante du principe du revêtement et du masque et se fait héritière de la tapisserie dont la première fonction était de créer des espaces. En ce sens, les murs peints de Pompéi sont de proches parents des techniques de construction chinoises qui associent échafaudages de bois et tentures: «Si, par l'effet d'une fantasmagorie, nous étions ramenés à Pompéi telle

5. William Shakespeare, *Hamlet*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, vol. 1, II.2. 510-520 (trad. de Jean-Marie Déprats): «N'est-il pas monstrueux que ce comédien, là, / Dans une pure fiction, un rêve de passion, / Ait pu si bien plier son âme à sa pensée / Que par ce travail tout son visage a blêmi, / Des larmes dans les yeux, un aspect égaré, / La voix brisée, et tout son être / Se modulant sur sa pensée? Et tout cela pour rien, / Pour Hécube. / Que lui est donc Hécube, ou qu'est-il pour Hécube, / Qu'il puisse pleurer sur elle?»

6. Voir par exemple *Der Stil*, vol. I, § 164 : 444, et Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Le Monde comme volonté et représentation*), Leipzig, Brockhaus, 1819 : § 35.

qu'elle était il y a mille huit cents ans, nous dirions que beaucoup de choses y ont un air chinois. » (*Ibid.* : 256, trad. d'Isabelle Kalinowski)

Dans plusieurs passages de *Der Stil*, Semper parle de l'architecture comme d'une structure vivante dans laquelle l'expression artistique du conflit entre pression et contre-pression anime l'apparence du bâtiment. Dans le cas des temples grecs, l'usage d'un « voile de peinture » masque les impératifs mécaniques et les transforme en « formes dynamiques, voire organiques, une matière qui leur confère une âme⁶ ». Le revêtement ou le masque sont essentiels pour que les bâtiments deviennent des œuvres d'art. Dans le même temps, le mode théâtral défendu par Semper implique à la fois une dématérialisation de l'architecture (elle cesse de simplement être, elle se représente elle-même ainsi que les événements de la société qui l'ont créée, non comme artefact matériel mais comme être constitutif de la culture) et une oscillation entre présence et représentation, jeu et représentation, qui caractérise la performance théâtrale. L'architecture monumentale de Semper est un théâtre des apparences. Le revêtement théâtralise l'architecture, il en fait une image. Ce faisant, il contribue aussi à la fictionnaliser, car les masques offrent la représentation de visages humains ou animaux tout en conférant une identité fictive à la personne qui revêt le masque. En ce sens, le revêtement d'une façade nie la réalité matérielle de la construction qu'il recouvre.

Ainsi, conclut Semper au terme de cette longue digression, la tâche première, mais aussi la plus difficile, d'une théorie du style (*Stillehre*) est de montrer comment, dans l'architecture grecque, ce principe de revêtement et de dématérialisation opère de telle façon que l'apparence de l'œuvre d'art fait oublier au spectateur les moyens et matériaux techniques utilisés, fait apparaître et agir l'œuvre, qui devient alors une forme se suffisant à elle-même (*ibid.* : 232 ; trad. fr. voir *infra*, p. 247). Le style, pourrait-on dire, ne consiste pas à savoir utiliser les éléments de l'architecture classique d'une façon juste et appropriée, tel un langage – le latin de l'architecture. Semper convoque au contraire un autre modèle : concevoir les formes construites en termes de revêtement et de masque. Tout avait commencé par l'interprétation monumentale et durable en pierre de structures éphémères de bois dressées pour commémorer des événements importants ; peu à peu sont apparues ensuite des séries de formes beaucoup plus abstraites représentant les caractéristiques formelles d'un bâtiment plutôt qu'elles ne renvoyaient à une signification religieuse ou rituelle. L'art grec diffère de ses ancêtres assyriens dans le sens où il s'est émancipé de ce que Semper appelle les « éléments tendancieux » qui renvoient à des réalités extérieures à la sphère de l'architecture, conçue comme art de la création et de la délimitation de l'espace au moyen des techniques textiles et de sa représentation dans des matériaux plus durables : « L'art grec, en revanche, [...] appréhende de préférence les symboles ornementaux dans le sens d'une fonctionnalité de la construction, en modérant et atténuant autant que possible les allusions à la signification tendancieuse qu'ils conservent encore ; à l'art supérieur, il montre la voie de champs neutres où, affranchi de la structure et de la servitude matérielle immédiate à l'égard du système, il peut se déployer librement. » (*Ibid.* : 386, trad. d'Isabelle Kalinowski)

Toute étude du style se trouve ici confrontée à une tâche très ardue : celle de montrer, premièrement, comment s'opère la transition à partir des

racines textiles du bâti comme manière de créer des espaces intérieurs et de marquer la séparation de la maison avec le monde extérieur; deuxièmement, qu'il s'agit là d'un processus de monumentalisation, ancré dans le désir des cultures de préserver une mémoire durable des principaux événements politiques, religieux et sociaux; troisièmement, que l'impulsion fondamentale conduisant à transformer l'habitat de textiles en art trouve son origine dans le plaisir universel et inné que les hommes prennent à habiller, couvrir et masquer et, par suite, l'atmosphère d'irréalité qui s'en dégage; et, pour finir – bien que la liste des problèmes soulevés soit ici loin d'être complète – de montrer comment, au cours de l'histoire, l'art et l'architecture se sont progressivement émancipés de la représentation d'éléments extra-architecturaux au profit d'éléments intimement liés à la construction et à la fonction. En d'autres termes, la théorie du style de Semper se présente comme un mélange extrêmement complexe. D'un côté, il présente une conception radicalement anthropologique de l'art perçu comme culture matérielle née du métier primitif du tissage et destinée à créer de l'espace. De l'autre, il propose une vision du développement du style alimentée par une idéologie esthétique typique du XIX^e siècle. Cette idéologie conçoit la représentation comme l'essence de l'art et l'expression de la liberté. Pour Semper, cette liberté est avant tout le rejet de tous les éléments qui, selon lui, sont extérieurs à l'architecture – ou tendancieux, comme il le dit. À ce titre, la longue digression sur la tapisserie ancienne est éclairante, car elle suit le fonctionnement du principe de revêtement et de négation du matériau depuis les tapisseries des

fig. 3

Johann Carl August Richter,
*Intérieur du Königlich
Hoftheater de Dresde*,
conçu par Gottfried Semper,
1840. Gravure colorée,
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstichkabinett.
Photo akg-images.

7. Pour une étude récente des conceptions de Semper sur la polychromie, voir Pisani 2003. Concernant le débat sur la polychromie et le rôle de Semper, voir Blühm (éd.) 1996 : 18-19.

Assyriens, les processions triomphales des Romains jusqu'aux peintures murales du Moyen Âge (*ibid.* : 276-323). Dans le même temps, Semper présente ce développement comme une séparation progressive et un rejet de ce qu'il appelle l'ornement tendancieux, à savoir l'ornement qui renvoie à des conceptions religieuses et cosmologiques sans lien avec l'objectif ou la fonction des artefacts en question. Dans l'art assyrien, l'usage de formes animales – lions, griffons, etc. – représentant la fonction des objets avait pour effet d'animer ces derniers :

De même que l'ornement végétal transforme la structure en organisme, l'ornement animal élève pour ainsi dire le mobilier mort au rang d'animal domestique, appelé à servir qu'il le veuille ou non ! Si je donne au meuble des pieds, sous la forme de pattes de lion ou de pieds de cerf, le meuble est désigné comme un objet qui peut se déplacer selon mon bon vouloir ou est en tout cas mobile. Nuancer symboliquement le degré de mobilité que je veux lui attribuer ne dépend que de moi ! La faculté de soutenir l'appui et la verticalité d'un pied se chargent d'une expression vivante dès lors que je leur prête les formes qui remplissent la même fonction dans le monde animal.» (*Ibid.* : 386, trad. d'Isabelle Kalinowski)

Avec l'art gréco-romain, cette évolution va encore plus loin. Dans ses statues du Parthénon, Phidias rejette tout élément externe contingent afin de donner une apparence animée à ses dieux grecs sous la forme de beaux corps humains.

Les sources anthropologiques de la théorie architecturale de Semper : les origines de la société, la polychromie et le tatouage

Semper ne fut pas seulement un grand théoricien de l'art comme masque de la réalité, il était lui-même très doué pour dissimuler ses propres sources. Cependant, un nom revient à plusieurs reprises sous sa plume, celui d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849). Cette référence éclaire directement un grand nombre des idées, des théories et des connaissances mobilisées dans la section 60 (*ibid.* : *passim*) et la note dont il a été question plus haut (*ibid.* : 231 ; Schneider 1910 ; Lavin 1992 ; Knipping 2001). Nous suivrons ici l'ordre des sujets évoqués par Semper, à commencer par l'évocation de quelques sources éventuelles des débats du XVIII^e siècle sur l'origine des sociétés et le rôle de l'art dans la genèse de la civilisation et de la religion. Dans un second temps, nous examinerons le débat sur la polychromie et le rôle qu'y joua Semper, car c'est là un élément fondamental pour le développement de sa pensée, qui sera résumée sous une forme particulièrement aboutie dans la section 60. Nous nous pencherons ensuite sur les savoirs anthropologiques relatifs au revêtement et au masque chez les peuples primitifs, en particulier le tatouage. Et, pour finir, nous reviendrons à Hécube, ce qui nous permettra de revisiter les dimensions théâtrales et les implications esthétiques de la conception sempérienne de l'architecture comme expression indépendante de la liberté humaine⁷.

ci-contre

fig. 4

Acteur de kabuki dans le rôle d'un pompier. Estampe nishike-e, fin XIX^e s., 37,2 x 28,4 cm. Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac. Photo © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Dist. RMN-Grand Palais / Claude Germain.

Les beaux-arts font voir la réalité par les apparences

Bien que Semper aborde rarement ce sujet dans le détail, on trouve dans *Der Stil*, comme dans ses premiers travaux sur la polychromie, de très nombreuses allusions à l'idolâtrie et au fétichisme. En outre, Semper parle systématiquement des bâtiments (et d'autres œuvres d'art, telles les tapisseries) comme s'ils étaient vivants (Semper 1860: 234). Ces deux thématiques sont liées entre elles depuis la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle. En effet, les études sur les religions extra-européennes, dans la tradition de la critique protestante à l'égard de la vénération catholique de l'eucharistie – à laquelle Semper fait référence quand il évoque «le mystère de la transfiguration» pour décrire la transformation des bâtiments en architecture dans les sociétés primitives – se focalisèrent sur la croyance au sein de ces sociétés dans les statues animées et les objets possédant une agentivité (*agency*) semblable à celle des êtres humains, ce qu'on appelait alors le fétichisme. En retour, il existait un lien entre le fétichisme, les œuvres d'art vivantes et la polychromie, car celle-ci fut longtemps rejetée par ses adversaires comme une forme d'idolâtrie, sur la base d'une croyance dans la vie des statues. Ces débats sont résumés dans l'un des rares livres dont Semper reconnaît ouvertement l'influence qu'il avait exercée sur lui: *Le Jupiter olympien* de Quatremère de Quincy, paru en 1814, l'un des premiers manifestes en faveur de la polychromie. Le livre s'ouvrait sur une histoire de la sculpture et de son rôle dans le développement de la culture primitive en s'appuyant sur soixante-dix ans de travaux ethnographiques et de critique éclairée de la religion, pour en tirer la conclusion logique.

Dans son ouvrage, Quatremère de Quincy établissait une distinction entre l'art et le fétiche ou l'idole en raison de la distance ou de la différence entre le modèle vivant et sa représentation. L'usage du textile ou de la polychromie, ou encore de matériaux comme la cire ou l'ivoire, indiquait l'absence de distance représentationnelle: ils rendaient l'image trop proche de ce qu'elle représentait et, par suite, la distance esthétique – ou, en l'occurrence, l'autonomie artistique – ne pouvait se manifester (Quatremère de Quincy 1814: 68; Van Eck 2015: 141-144). Quatremère de Quincy rejetait radicalement la distinction défendue par Lessing et Winckelmann, appelée à devenir très importante pour l'esthétique allemande, entre l'objet de culte et l'œuvre d'art. Pour lui, la sculpture en tant qu'art était née des cultes religieux:

Pour bien apprécier et sans prévention l'art de la sculpture chez les anciens, il ne faut pas oublier qu'il fut l'art favori de la religion et le ministre le plus docile de ses volontés. Promoteur, fauteur et propagateur de toutes les opinions sur lesquelles reposait l'existence des dieux, il ne se bornait pas à en faire de simples représentations. C'est par la propriété qu'ont les signes de prendre la place des choses signifiées, que l'art de la sculpture servit très activement la superstition, en employant les moyens les plus capables de faire prendre le change aux spectateurs ignorants. Associé ainsi à la puissance théogonique, l'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des dieux. Agent principal de cette puissance si prodigue d'emplois, il dut à la diversité même de ses emplois la multiplicité des formes, de goûts et de caractères qui modifièrent ses ouvrages au gré de plus d'une sorte de convenances inconnues aux arts modernes.

ci-contre

fig. 5
Détail de *Histoire de Judith*,
tapisserie de Tournai, xv^e s.
Musée du Cinquantenaire,
Bruxelles. Photo Isabelle
Kalinowski.

8. Voir par exemple Quatremère de Quincy 1825 : 3 : « Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose, qui en devient l'image [...]. Les beaux-arts font voir la réalité par l'apparence. »

[...] La distinction que Lessing a voulu faire entre les ouvrages exécutés en vue de la religion et ceux qui le furent en vue de l'art devient chimérique, lorsqu'on réfléchit que, si la religion d'un côté put détourner l'art de sa perfection, la plus grande perfection de l'art fut d'un autre côté nécessaire à la religion [...]. (Quatremère de Quincy 1814 : xxiii)

Ainsi, on ne pouvait comprendre le développement de la sculpture qu'en prenant en considération son rôle social et surtout religieux, le fait qu'elle trouve son origine dans l'idolâtrie et que, toujours selon Quatremère de Quincy, il n'existait aucun art digne de ce nom qui ne fût créé pour agir sur l'imagination et les émotions des spectateurs, ce qu'il appela plus tard les considérations morales de l'art. Dans les sociétés primitives, la sculpture exerçait son agentivité grâce à sa nature matérielle et corporelle.

La polychromie

Dans un autre texte intitulé *Sur l'idéal dans les arts du dessin*, Quatremère de Quincy (1805) poursuivait sa réflexion sur l'art grec. Tandis qu'en Égypte, dans un système sémiotique incapable de modification, les statues représentaient des idées générales et abstraites et non des objets ou des êtres vivants, l'art grec visait quant à lui à donner une présence corporelle aux êtres vivants représentés :

En Grèce, le peuple se trouva porté à corporifier, ou si l'on veut à vivifier, le plus grand nombre de signes [...] dès que ses images cessent d'être, ou des signes ou des symboles, eurent abdicqué l'extrême simplicité des contours sans art, des lignes droites et raides, et leurs formes inimitatives, il leur faillit devenir les images des êtres [...]. Dès lors, l'imitation corporelle doit prendre son essor. (Quatremère de Quincy 1805 : 118)

Ces théories sur les origines de la civilisation occidentale trouvèrent une traduction très visible dans les nouvelles galeries égyptiennes du Louvre, dont le projet de plafonds peints était inspiré de Quatremère de Quincy⁸. L'un de ces plafonds, une peinture d'Alexandre Abel de Pujol représentant l'Égypte sauvée par Joseph, reproduisait sous la forme d'une peinture une tapisserie figurant cette scène, entourée d'une bordure imitant un textile. On avait là affaire à une triple négation du matériau : l'usage du trompe-l'œil, une peinture dont on suggère qu'elle est en fait un textile, et le rendu très réussi d'une bordure de tissu par le biais d'une peinture.

Dans tous les cas, la polychromie était pour Semper l'une des manifestations les plus évidentes du principe de revêtement et du masque à l'œuvre dans l'architecture. À son retour de Grèce et d'Italie en 1830-1833, il affirmait ainsi dans son premier ouvrage, les *Remarques provisoires sur l'architecture et la sculpture peintes chez les Anciens*, que les murs et l'intérieur des temples grecs, par exemple ceux du Parthénon ou du temple de Thésée, étaient à l'origine entièrement recouverts de badigeons de couleur (Semper 1834). Depuis Athènes, il écrivait à son frère :

Les Anciens non seulement peignaient l'intérieur de leurs temples de la façon la plus élaborée, mais ils couvraient (*bedeckten*) aussi les extérieurs très richement. Le marbre le plus noble était revêtu (*bekleidet*) de couleurs vives et brillantes ; même les bas-reliefs étaient peints⁹.

9. Semper, lettre inédite à son frère, citée in Mallgrave 1996 : 45.

Pour mettre au jour le système de la polychromie, Semper retrace dans une première série de longs essais l'origine de la société. Les arts sont nés ensemble, au moment où les premiers hommes commencèrent à décorer leurs abris primitifs, car le jeu et l'ornement figurent parmi les besoins élémentaires de l'humanité. Au même moment apparaissait la religion : les hommes peuplèrent la Terre avec des dieux formés par eux-mêmes. Déjà, chez les Nubiens, en Égypte ou encore en Étrurie, on unissait la sculpture et la peinture pour créer des reliefs peints. On tenta par la suite de suggérer la lumière et l'ombre grâce aux couleurs et aux reliefs. L'architecture réunit tous ces arts et fut dès l'origine couverte d'ornements, de couleurs éclatantes et de matériaux brillants. Le désir de l'ornement opulent ne se manifeste dès lors pas comme un signe de décadence, mais comme un besoin des peuples primitifs, créé par les religions primitives et fétichistes. L'architecture dorique fut le point culminant de cette période. Renversant la critique des religions « primitives », Semper accuse ceux qui nient l'existence de la polychromie d'avoir privé de vie l'architecture grecque ancienne :

Des motifs anciens et si on veut, barbares, mais en particulier des motifs sanctifiés par leurs origines religieuses, étaient conçus naïvement, mais élevés et ennoblis par la perfection technique et des secrets enlevés à la Nature. [...] C'est la forme fondamentale de l'art grec... mais nous ne la connaissons point ! Nous avons en effet pris pour un tout vivant ces restes de bâtiments d'une époque reculée réduits à l'état de squelettes et trouvé bon de les imiter tels que nous les avons découverts. Il manque bien évidemment à ces copies faites d'après le mort, à ces masques de cire, l'originalité et la vie. (Semper 1834 : 10 ; trad. fr. in Semper 2007 : 66)

Semper estimait qu'en ignorant la polychromie, Winckelmann ou encore Stuart et Revett avaient privé l'architecture contemporaine d'importants moyens d'expression. La couleur était l'essence de l'architecture classique, mais elle avait été rejetée par la théorie néoclassique, qui lui préféra les masques de cire de l'Antiquité, les squelettes blancs des temples dépouillés de leur chair colorée. « La maigreur, la sécheresse, la sévérité et le manque de personnalité des productions architecturales modernes peuvent s'expliquer de manière très simple par cette absurde imitation des *vestiges* antiques. » (*Ibid.*). Le soleil et la chaleur rendaient la couleur nécessaire, car elle permettait d'en adoucir les effets et d'harmoniser les bâtiments avec la lumière environnante. Mais surtout, s'inspirant des *Lettres sur l'architecture* de Viel de Saint-Maure (1787), Semper établit que la structure des temples antiques n'était en réalité qu'un échafaudage très simple sur lequel étaient accrochés des fleurs, des animaux sacrifiés, des guirlandes, des instruments ou encore des armes. Ces objets étaient ensuite transformés en types, tels des symboles, et pouvaient ainsi entrer dans la composition des façades. Semper montrait par exemple comment le motif des filets de perles ou astragales s'était développé à partir des cordons de laine des victimes sacrificielles qui

étaient suspendues entre des colonnes de bois. Celles-ci avaient ensuite donné naissance à des représentations mystiques tracées et peintes sur la paroi. Puis elles furent réalisées en bas-relief, en guirlandes sculptées ou peintes avant d'être transformées enfin en filet de perles formées par entailles, que l'on retrouvait partout, par exemple dans les *antis* du temple de Thésée (*ibid.* : 29-30 et 76).

Mais tandis que pour Viel, les temples antiques étaient des poèmes parlants qui représentaient les racines théologiques et culturelles de la culture, Semper voyait dans cette sorte d'ornement un exercice quasi théâtral : « Les monuments étaient les échafaudages faits pour mettre ensemble ces éléments sur une scène commune. » (*ibid.* : 33-34 ; trad. fr. in Semper 2007 : 78) Ici, pour la première fois, Semper cherchait à relier les origines de l'architecture à celles du théâtre. Elles coïncidaient dans leur usage de la couleur comme revêtement, voire comme masque de la réalité matérielle et structurale du bâtiment.

Tatouage

Derrière la polychromie se cachait une autre pratique bien plus ancienne, qui révoltait les partisans de la sculpture, et plus encore de l'architecture, classique, pure et blanche : le tatouage. Dès 1792, l'archéologue Karl August Böttiger, qui avait défendu la thèse de la polychromie, laissait entendre, sans doute après avoir lu le récit que Georg Forster avait livré des découvertes de Thomas Cook dans les sociétés du Pacifique, qu'il existait une profonde ressemblance entre les premiers stades de l'ornement des différentes sociétés humaines. Dans son texte « Cyclopes. Animaspes. La coutume des Anciens consistant à se peindre et tatouer le corps », Böttiger suggérait que l'œil unique du cyclope était en réalité un tatouage (Böttiger 1792 ; Leucht 2015). Dans une démonstration qui préfigurait la comparaison que proposera plus tard Aby Warburg entre les rites des Indiens Pueblos du Nouveau-Mexique et ceux de l'Athènes de Périclès et de la Florence des Médicis, Böttiger affirmait que le monstre sicilien était le demi-frère des Patagoniens et, en outre, que ces pratiques d'ornement corporel étaient répandues dans le monde entier et typiques des premiers stades de la culture. Dans *Der Stil*, Semper établit à ce sujet une connexion anthropologique bien plus explicite dans la section consacrée au développement des arts textiles en Polynésie. Dans ces cultures premières, les troncs d'arbre auxquels sont accrochées les tentures sont décorés de têtes peintes ou, pour le dire comme lui, symbolisés par des têtes humaines monstrueuses qui trouvent sans doute leur origine dans les trophées des ennemis tués au combat, sacrifiés ou mangés. Ces têtes sont peintes dans des couleurs criardes imitant les tatouages élaborés de ces tribus :

La clôture elle-même consiste dans de forts piliers enfoncés dans le sol entre lesquels sont tressées des branches ; cependant, dans certaines parties de ce mur de clôture, en particulier les portes d'entrée, les piliers sont décorés de sculptures peintes en couleur et, à cette fin, ils sont plus hauts que la série des piliers voisins. La sculpture trouve ici son origine dans ces piliers gravés. Les têtes de ces piliers

ci-contre

fig. 6
Gottfried Semper,
« Verres antiques »,
Der Stil, t. II, pl. XVI.

**double page
précédente**

fig. 7

Gustav Láska, *Nach Schluß der Vorstellung (Après le spectacle)*, 1892. Huile sur toile, 95 x 66 cm. Munich, collection particulière. Le palais des festivals de Bayreuth représenté ici a été conçu pour Richard Wagner par Gottfried Semper, 1876. Photo akg-images.

10. Voir Semper 1868 et Semper 1856 : 304-308. Sur l'arrière-plan des conceptions de Semper sur le tatouage, voir Von Arburg 2003 : 417-420, où il est fait de nombreuses références à des études antérieures.

sont symbolisées par des têtes humaines grotesques dont le type est sans aucun doute inspiré des têtes réelles d'ennemis tués ou sacrifiés et mangés. Il s'y ajoute les multiples couleurs de la polychromie, une imitation des ornements que les Néo-Zélandais se tatouent sur la peau avec beaucoup d'art : de fait, il ne s'agit là de rien d'autre que d'un tatouage de l'épouvantail représenté dans le bois nouveaux. (Semper 1860 : 240, trad. d'Isabelle Kalinowski ; voir aussi *ibid.* : 217-231).

Les origines de l'ornement semblent ici un peu moins insouciantes et plus sauvages que les activités pacifiques du tissage et du filage. Dans son texte de 1851 sur les lois formelles de l'ornement, Semper localise de la même manière les origines de la sculpture grecque dans le cannibalisme et le tatouage et, à la fin de sa vie, il repère dans ce type d'ornement culturel, qui combine le revêtement et le masque avec la polychromie d'une manière particulièrement suggestive, l'origine, à la Renaissance, de la technique ornementale du sgraffite, qu'il appliquera lui-même à la façade nord de l'Eidgenössische Technische Hochschule¹⁰. Ces observations sur les relations entre cannibalisme, tatouage et polychromie ont pour effet de renforcer l'argument que Semper développe ailleurs, par exemple dans la longue digression consacrée à la tapisserie, contre l'idée d'un développement unique et isolé de l'architecture grecque. À l'opposé de la doctrine classique, il ne pensait pas que l'art et l'architecture grecs étaient nés en Grèce ou dans le monde grec, mais qu'ils avaient évolué à partir de styles plus anciens, issus du Moyen-Orient, ceux des Perses, des Assyriens et des Chaldéens. C'était là une autre conséquence de son approche anthropologique de l'histoire de l'architecture : elle dépossédait l'architecture grecque et gréco-romaine de son statut unique et la replaçait dans ce qu'on appellerait aujourd'hui le réseau d'échanges entre le Moyen-Orient et le monde méditerranéen (*ibid.* : 267-276).

«Qu'est Hécube pour nous ?»

Revenons au théâtre, et à Hécube. Sans rentrer dans le détail des possibles ramifications méta-théâtrales de cette scène, il peut paraître intéressant de se rappeler que Hamlet demande à une troupe de comédiens de jouer une pièce sur la rivalité meurtrière entre deux frères dans l'espoir de déclencher une série d'événements aboutissant à la vengeance de son père, qu'il n'est pas décidé à accomplir lui-même. Les comédiens sont invités à jouer un monologue. L'un d'entre eux s'exécute et évoque le sort d'Hécube, les autres personnages – Hamlet et Polonius surtout – prennent le rôle du chœur : ils regardent et commentent la performance du comédien, se faisant dès lors intermédiaires entre la pièce et les spectateurs. Surtout, ils créent ainsi un dispositif d'encadrement qui, par le biais de leurs remarques, établit une distance entre ce qui se passe sur scène et les spectateurs. Dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, la troupe de comédiens itinérants répète *Hamlet* et soulève ainsi la même question que la pièce elle-même, à savoir celle de la transformation, voire de la négation de la personnalité et même de l'apparence du comédien jouant Hécube.

Il est possible que cette citation de *Hamlet* ait été inspirée à Semper par la préface de la pièce de Schiller *La Fiancée de Messine* (représentée pour la première fois à Weimar en 1803), intitulée «De l'usage du chœur dans la tragédie». Dans ce texte, Schiller affirme que la fonction de l'art devrait être de rendre les spectateurs le plus heureux possible en libérant leur esprit par le jeu joyeux de toutes ses facultés. L'esprit serait ainsi, quoique de manière éphémère, libéré des limites et du poids de la réalité et, durant cette illusion passagère, l'art réveillerait et exercerait la capacité des hommes à mettre la réalité à une distance objective : maîtriser la matière par les idées, pour le dire comme Schiller. Cela rappelle beaucoup l'idée de Semper sur la négation de la réalité dans les nuages de fumée des torches de carnaval. Mais Schiller prend un exemple plus intéressant encore dans la tragédie pour montrer comment ce phénomène se produit : c'est, dit-il, grâce au mur vivant formé par le chœur, qui a pour fonction de mettre la réalité à distance et dès lors de préserver la liberté des spectateurs¹¹. Le chœur, ajoute Schiller, agit donc comme un merveilleux revêtement *polychrome* qui permet aux personnages sur scène d'agir librement¹². Il s'ensuit que, dans une «organisation supérieure», le matériau n'est plus visible mais transformé en «carnation du vivant¹³». Nous voilà proches de l'idée sempérienne de négation de la matière, dont on peut également considérer, comme je l'ai montré ailleurs, qu'elle aboutit à l'animation de la pierre, suggérant ainsi la vie et le mouvement (Van Eck 2010). Schiller présente donc ici une vision de la nature et des origines du théâtre dans laquelle on retrouve les éléments que Semper utilisera cinquante ans plus tard à propos de l'architecture festive éphémère à l'origine de l'architecture : négation des matériaux et de la réalité, besoin humain inné de représenter, de jouer et de masquer, et polychromie comme un des principaux moyens artistiques utilisés pour créer l'illusion de la liberté.

Conclusion :

Une conception radicalement nouvelle de l'architecture

Semper a déployé une vision entièrement nouvelle de la nature de l'architecture, de ses origines, des lois qui gouvernent son développement et de son esthétique. À l'exact opposé de la tradition vitruvienne qui dominait le discours dominant occidental sur l'architecture depuis les années 1800, il définit l'essence de l'architecture non plus comme construction ou structure, mais comme création de l'espace ou mise en forme de ce dernier. Là où Vitruve avait fait de la colonne ou du linteau, unités tectoniques, le point de départ de toute la pratique et la théorie architecturales, Semper voit dans la tenture, la tapisserie et la toile de tente, c'est-à-dire des artefacts textiles créant et délimitant l'espace, l'origine et l'essence de l'architecture. Dans le même temps, la genèse de l'architecture n'est plus associée à une société primitive hypothétique constituée de tribus à l'origine nomades qui se seraient rassemblées, auraient appris à travailler ensemble et à construire des huttes primitives ; l'architecture serait alors une activité sociale inspirée ou rendue nécessaire par les conditions naturelles. Semper transforme cette étioologie primitiviste en une théorie anthropologique qui identifie le besoin humain inné d'agir et de masquer la réalité et, par suite, de créer de l'art – ce que Gustav Klemm appelle la pulsion artistique (*Kunsttrieb*) – comme origine de l'architecture et de n'importe quel autre art¹⁴. D'un point de vue matériel, cela signifie que l'origine du bâtiment réside dans l'art du tissage. Mais d'un

11. Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in *Sämtliche Werke*, Munich, Carl Hanser, 1962, t. II, p. 818 : «L'introduction du chœur serait le pas ultime, le pas décisif – quand bien même il ne servirait qu'à déclarer ouvertement et honnêtement la guerre au naturalisme dans l'art –, il serait donc pour nous un mur vivant que la tragédie trace autour d'elle pour se fermer purement au monde réel et préserver son sol idéal et sa liberté poétique. » (Trad. d'Isabelle Kalinowski.)

12. *Ibid.*, p. 819 : « Mais de même que l'artiste plasticien étend autour de ses figures la plénitude des plis vestimentaires, pour remplir avec richesse et grâce les espaces de son image, pour créer un lien permanent entre les parties de celle-ci qui sont séparées et leur permettre de se rejoindre en masses paisibles, pour laisser un espace de jeu à la couleur qui stimule et repose l'œil, pour dissimuler avec esprit les formes humaines tout en les rendant visibles dans le même temps, de même, le poète tragique entoure et enveloppe l'action rigoureusement calculée et les contours précis de ses personnages d'un vêtement poétique d'apparat dans lequel ils évoluent librement et noblement, en conservant leur dignité et une grande paix, comme dans un habit de pourpre aux nombreux plis. » (Trad. d'Isabelle Kalinowski.)

13. *Ibid.*, p. 820 : « Dans une organisation supérieure, le matériau ou l'élémentaire ne doit plus être visible, la couleur chimique disparaît dans la fine carnation du vivant. » (Trad. d'Isabelle Kalinowski.)

14. Voir par exemple Klemm 1855 : 55 : « La représentation de l'expérience conduit l'homme à l'art. [...] La représentation d'événements à l'aide de la musique et de la danse a déjà fait naître le drame dans les tribus de chasseurs de l'Amérique. » Dans Klemm 1843-1851 : 214, il utilise le terme *Darstellungstrieb* (« pulsion de représentation »). Voir Hvattum 2004 : 43.

point de vue anthropologique, la transformation de l'architecture en art trouve son principe dans l'instinct humain du jeu et de la représentation.

Par conséquent, l'architecture devient art non plus en vertu de la maîtrise du vocabulaire formel de l'architecture classique, de la compréhension de ses règles, par exemple celles qui régissent la proportion, ou encore de l'adoption des trois exigences vitruviennes d'utilité, de solidité et de beauté, qui présupposent une connaissance fine des meilleurs modèles de l'époque gréco-romaine ou de la Renaissance. Le statut artistique et esthétique de l'architecture ne découle plus de la façon dont elle s'insère dans la tradition classique, dont le dernier porte-parole fut l'Académie royale d'architecture. Pour Semper, au contraire, la nature artistique et esthétique de l'architecture repose sur la *représentation*. L'architecture est un des beaux-arts parce que les bâtiments peuvent devenir des symboles importants. La notion de représentation, qui possédait un sens très codifié dans la tradition esthétique idéaliste et néoclassique, acquiert en retour, chez Semper, un sens nouveau. Elle ne consiste plus à utiliser une iconographie religieuse ou politique, que ce dernier jugeait étrangère à l'architecture. Semper combine au contraire deux éléments qui n'avaient jusqu'alors pas été associés par les théoriciens de l'art : d'un côté, une conception anthropologique de l'origine de l'art qu'il repère dans la commémoration, d'abord éphémère puis sous des formes permanentes, d'événements, de rites et d'actes au fondement des cultures, et de l'autre côté, le transfert du concept idéaliste et néoclassique de représentation, présent notamment chez Schiller et Quatremère de Quincy, qui devient signe de la *distanciation* esthétique à l'œuvre dans l'art. Dans *Der Stil*, cette mise à distance esthétique ne se manifeste pas dans l'imitation ou la représentation picturale, en utilisant des médiums différents pour signaler cette distance par exemple, mais dans la *négation de la réalité*, en retirant tout ce qui relève de la convention ou de la contingence sociale, politique ou religieuse, afin de révéler ce que Semper appelle « la beauté purement humaine », à l'image des statues des divinités grecques de Phidias destinées au Parthénon.

Traduction de l'anglais par Camille Joseph

Université de Cambridge
cav35@cam.ac.uk

ci-contre

fig. 8

Mada Architecture Studio,
Belgrade. Projet pour la
construction du monument
Al Shaheed, intérieur,
Koweït City, 2013
© Visualization EDiT +
MADA studio.

Bibliographie

Cannibalisme, tatouage et revêtement: de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art. Par Caroline van Eck

Blühm, Andreas (éd.)

1996 *The Colour of Sculpture 1840-1910*. Zwolle, Waanders.

Bötticher, Karl

1856 *Baumkultus der Hellenen nach den gottesdienstlichen Gebräuchen und den überlieferten Bildwerken dargestellt* (« Le Culte de l'arbre chez les Hellènes présenté d'après les usages rituels et les images de la tradition »). Leipzig, Vieweg.

Böttiger, Carl August

1792 « Cyclophen. Animaspén. Sitte der Alten sich den Körper zu mahlen und zu punktieren » (« Cyclopes. Animaspes. La coutume des Anciens consistant à se peindre et tatouer le corps »), *Der Deutsche Merkur* 6 : 139-164.

De Jong, Sigrid

2015 *Rediscovering Architecture: Paestum in Eighteenth-Century Architectural Experience and Theory*. New Haven/Londres, Yale University Press.

Hvattum, Mari

2004 *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge/New York, Cambridge University Press.

Klemm, Gustav Friedrich

1843-1851 *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* (« Histoire culturelle générale de l'humanité »), t. I. Leipzig, B.G. Teubner.

1855 *Allgemeine Kulturwissenschaft. Die materiellen Grundlagen menschlichen Culturs. Einleitung. Das Feuer, die Nahrung, Getränke, Narkotika* (« Science générale de la culture. Les fondements matériels de la culture humaine. Le feu, la nourriture, les boissons, les narcotiques »). Leipzig, B.G. Teubner.

Knipping, Detlef

2001 « Le Jupiter Olympien and the Rediscovery of Polychromy in Antique Sculpture: Quatremère de Quincy between Empirical Research and Aesthetic Ideals », *Monuments and Sites* 3 : 89-97.

Lavin, Sylvia

1992 *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. Cambridge/Londres, MIT Press.

Leucht, Robert

2015 « Griechische Wilde. Vergleiche zwischen Antike und Neuer Welt, 1752-1821 (Lafitau, Böttiger, Winckelmann, Bougainville, Forster, Chamisso) », *Euphorion* 109 (4) : 375-401.

Mallgrave, Harry Francis

1996 *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven/Londres, Yale University Press.

Nerdinger, Winfried et Oechslin, Werner (dir.)

2003 *Gottfried Semper 1803-1879: Architektur und Wissenschaft*, catalogue d'exposition. Munich/Zurich, Prestel Verlag/GTA.

Pisani, Salvatore

2003 « "Die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden." Sempers Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten », in Nerdinger et Oechslin (dir.) : 109-116.

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome

1814 *Le Jupiter Olympien [...], ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome*. Paris, Firmin Didot.

1805 *Sur l'idéal dans les arts du dessin*. (S. I. n. d.)

1825 *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris/Strasbourg/Londres, Treuttel et Würtz.

Rykwert, Joseph

1972 *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. New York, MoMa.

Schneider, René

1910 *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*. Paris, Hachette.

Semper, Gottfried

1834 *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (« Remarques provisoires sur l'architecture et la sculpture peintes chez les Anciens », trad. française in Semper 2007 : 55-87). Altona, J.H. Emmerich.

1860 *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (« Le Style dans les arts techniques et tectoniques, ou esthétique pratique. Un manuel pour les techniciens, artistes et amateurs d'art »), t. I. Francfort-sur-le-Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft.

1863 *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, t. II. Munich, Bruckmann.

1884 « Die Entwicklung der Wand- und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern » (« Le développement de la construction des cloisons et des murs chez les peuples de l'Antiquité ») [1853-1854], in *Kleine Schriften*, recueil de textes posthumes réunis par Manfred et Hans Semper. Berlin/Stuttgart, Spemann : 383-393.

« Über architektonische Symbole » (« Sur les symboles architecturaux ») [1854], in *ibid.* : 292-303.

« Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol » (« Sur les lois formelles de la parure et sa signification comme symbole artistique ») [1856], in *ibid.* : 304-343.

« Die Sgraffito-Dekoration » [1868], in *ibid.* : 508-516.

2004 *Style. Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, intro. de Harry Francis Mallgrave, trad. de l'anglais par Harry Francis Mallgrave et Michael Robinson. Los Angeles, The Getty Research Institute.

2007 *Du Style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soullou et Nathalie Neumann. Marseille, Parenthèses.

Van Eck, Caroline

2010 « Figuration, Tectonics and Animism in Semper's Der Stil », *Journal of Architecture* 14 (3) : 153-170.

2015 *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Munich/Leyde, Walter de Gruyter/Leiden University Press.

Von Arburg, Hans-Georg

2003 « Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriegeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930 », *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaft* 77 : 407-445.

page 24 et ci-contre

Nicolas K. Feldmeyer, *Sans titre (Woven Portico)*. University College de Londres, 2012. Installation sur site, toile PVC, tissu, rochers, 24 x 8 x 3 m. Avec l'aimable autorisation de l'artiste © photo Nick Rochowski.