Traduire Semper : philologie et idéologie architecturales

Michael Gnehm

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3446>

DOI : 10.4000/perspective.3446

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 349-355

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michael Gnehm, « Traduire Semper : philologie et idéologie architecturales », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3446> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3446>

Traduire Semper : philologie et idéologie architecturales

Michael Gnehm

– Gottfried SEMPER, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Harry Francis Mallgrave, Michael Robinson éd., Santa Monica, Getty Publications, 2004. 992 p., 19 fig. coul. et 359 n. et b. ISBN: 0-89236-597-8; 67 € [*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, t. I. *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 1860; t. II. *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 1863].

– Gottfried SEMPER, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Jacques Soullilou, Nathalie Neumann éd., Marseille, Éditions Parenthèses, 2007. 364 p., 1 fig. coul. et 24 n. et b. ISBN: 978-2-86364-645-8; 19 €.

– Mari HVATTUM, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. 288 p., 50 fig. n. et b. ISBN: 0-521-82163-0; 68 €.

– Mikesch W. MUECKE, *Gottfried Semper in Zurich: An Intersection of Theory and Practice*, Ames (Iowa), Culicidae Architectural Press, 2005. 324 p., 150 fig. n. et b. ISBN: 1-4116-3391-1; 11 €.

Depuis le bicentenaire de la naissance de Gottfried Semper en 2003 et l'ouvrage édité à cette occasion¹, rares sont les publications ayant contribué au savoir factuel sur sa vie ou ses œuvres théoriques et architecturales². Les livres recensés dans cet article constituent quatre contributions importantes, moins à cause de leur apport factuel que parce qu'ils incitent à la réflexion approfondie sur les données du cosmos de Semper parfois prises comme étant établies à jamais.

Théorie et pratique de la traduction

Le fait que, depuis 2004, les deux volumes de l'œuvre théorique majeure de Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik* (1860 et 1863), soient accessibles pour la première fois intégralement en anglais aura un effet considérable. De même, la parution récente d'une anthologie de textes de Semper traduits en français fournit un autre exemple d'un effort respectable vu la difficulté de son langage – responsable, selon Harry Francis Mallgrave, d'une traduction si tardive de

Der Stil en anglais (SEMPER, *Style...*, 2004, p. vii). Dans cette sélection, Jacques Soullilou a inclus des extraits du premier volume de *Der Stil*, qui traite de l'influence de l'art textile en tant que technique des arts industriels considérée comme la plus déci-

sive pour le développement de l'architecture. Laissant de côté les techniques traitées dans le second volume (la céramique, la charpenterie, la stéréotomie et la technique du métal), ce choix est justifié par l'importance incontestée du « principe du revêtement » pour toute la théorie de Semper (fig. 1). Ce principe « textile », qui inverse le rapport traditionnel entre surface et structure, imprègne, dès 1851, ses textes jusqu'aux concepts opératoires, comme le montre son rapprochement des mots *Wand* (paroi) et *Gewand* (vêtement) dans son texte *Les quatre éléments de l'architecture* (SEMPER, *Du style...*, 2007, p. 127)³.

Cette anthologie permet ainsi de retracer les éléments de la genèse, de l'enjeu et de la réception de *Der Stil* que Mallgrave fournit avec son introduction en les situant dans le contexte de la vie et de l'œuvre architecturale de Semper (SEMPER, *Style...*, 2004, p. 1-67): les *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (1834; SEMPER, *Du style...*, 2007, p. 55-87, traduit de façon erronée par « Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens ») montrent qu'à travers la couleur, Semper se préoccupe dès alors de l'« enveloppe » architecturale; les conférences de Londres des années 1850 se penchent (à la suite de la première exposition universelle) largement sur le rapport entre arts industriels et architecture (SEMPER, *Du style...*, 2007, p. 155-222); *Über Baustyle* (« Des styles architecturaux »; 1869; SEMPER, *Du style...*,

1. Gottfried Semper, *Arts textiles*: « tripartition des parois », avant 1859, Ms. 187, fol. 2v., Zurich, École polytechnique fédérale.

2007, p. 339-360) est le seul texte publié du vivant de Semper à esquisser le programme d'un troisième volume de *Der Stil*. Bien que ses éléments en soient disséminés dans les deux volumes existants, l'éditeur de Semper attendait – comme ensuite la communauté scientifique – du volume manquant des approfondissements sur l'application de sa théorie à l'architecture de son temps. Semper prévoyait d'y traiter « des facteurs les plus puissants du style en architecture : l'état de la société et le contexte propres à chaque époque » (Semper, « Prospectus » [1859] de *Der Stil*, dans Hvattum, 2004, p. 15) – des facteurs difficiles à déterminer pour sa propre période.

De ce point de vue, on regrette que l'anthologie française n'ait pas retenu de textes de Semper étroitement liés à la pratique architecturale : d'une part les expertises sur le patrimoine architectural⁴ ; d'autre part des textes que Semper avait publiés soit comme critique de l'architecture de son époque (seule sa critique « Des jardins d'hivers » est traduite ; p. 89-93), soit comme défense de sa propre architecture (tel son dessin d'une église pour Hambourg dans les années 1840). Ainsi, le rapport problématique entre théorie et pratique est-il réduit à un renvoi un peu trop direct au Bauhaus comme héritier supposé de Semper (Semper, *Du style...*, 2007, p. 7). En revanche, on bénéficie avec l'introduction de Mallgrave d'une synthèse de sa monographie de 1996⁵, qui constitue aussi le socle des autres ouvrages recensés ici. Les textes de Semper résistent souvent à une traduction sans ambiguïté. Mais, en contrepartie, la présence d'éléments comme l'index des livres et périodiques cités dans *Der Stil* ou celui des noms et mots-clés est très précieuse (Semper, *Style...*, 2004, p. 921-946, 955-980).

Recherches philologiques et traduction métaphorique

Les études de Mari Hvattum et de Mikesch Muecke (des thèses de doctorat soumises toutes deux en 1999 et retravaillées depuis) montrent qu'il ne peut jamais être question uniquement d'une traduction « proprement dite ». On pourrait parler dans les deux cas d'un approfondissement philologique, avec des propositions qui servent à discerner le noyau de toute la théorie et la pratique de Semper dans un acte de

traduction entendu dans un sens plus large, pour ainsi dire « métaphorique ». Hvattum dit qu'elle n'a pas écrit « en premier chef un livre sur Gottfried Semper, mais plutôt sur les 'implications des apories de l'historicisme' » dans le domaine de la pensée architecturale (Hvattum, 2004, p. 5). Ainsi, elle « utilise Semper comme véhicule pour aborder des sujets essentiels dans le discours moderne sur l'architecture » (*id.*, p. 23). Muecke, dans une même démarche métaphorique, part dans une autre direction, en se focalisant sur six « œuvres moins connues ou mineures » de Semper (Muecke, 2005, p. 1) parmi les meubles et architectures de sa période zurichoise (fig. 2). Il déclare vouloir « utiliser les vestiges des projets de Semper comme catalyseur afin d'examiner leurs forces transformatrices pour la production architecturale d'aujourd'hui » (*id.*, p. 11 ; voir p. 4, 249). Malgré ces tendances d'extension de la lecture, les deux études tournent bien néanmoins autour de Semper. Toute la question est alors de savoir de quel Semper il s'agit, et ici, les visées et les approches des livres en question divergent.

Muecke recherche « les croisements et recoupements entre les écrits et les bâtiments de Semper » en explorant les preuves existantes « de la position de Semper sur l'interdépendance entre théorie et pratique » (*id.*, p. 2). Hvattum, en revanche, « ne traite pas de ses bâtiments, mais se concentre sur l'interprétation de ses textes »,

avec un triple but : « développer le concept de production artistique comme fiction poétique » (comprise comme la notion aristotélicienne de *poiesis* en tant que « *mimesis* de la pratique ») ; retracer les deux pôles de la pensée de Semper qui concernent « la nature essentielle de l'art »

2. Gottfried Semper, *Table de cabinet*, 1854, Londres, Victoria & Albert Museum.

et « la méthode permettant de faire de l'art un objet légitime de la science » ; identifier les conflits entre ces deux pôles, dont elle entreprend d'isoler les effets catastrophiques sur le projet de Semper d'un édifice théorique qui tente de « fusionner une poétique avec une esthétique pratique » (HVATTUM, 2004, p. 21-25).

Cette « esthétique pratique » (annoncée par le sous-titre de *Der Stil*) est aussi au centre de l'ouvrage de Muecke, qui juge décisif le fait que Semper « respectait la dynamique de la création artistique en se focalisant sur les étapes génératives de la production artistique, et dans le sens littéral de la technique, et dans le sens figuratif d'une historiographie des arts » (MUECKE, 2005, p. 25). Or, Hvattum considère que c'est l'échec de cette aspiration à la pratique, entendue dans ce double sens de la technique et de l'historiographie, qui s'exprime à travers ce « manque tragique » (HVATTUM, 2004, p. 22) qui se traduit par l'inachèvement du troisième volume de *Der Stil*. Selon Semper, ce volume devait traiter « des variables extérieures du style » (SEMPER, *Style...*, 2004, p. 20, 51) ce qu'il appelait la « tendance » de l'architecture (*Tendenzen*) et ne veut dire autre chose que son *idéologie*. Pour Hvattum, Semper trébuche sur ce côté social de l'architecture et finit dans une immanence formaliste où « l'œuvre d'art est complètement autonome » (HVATTUM, 2004, p. 5, voir p. 99, 102)⁶.

Une première réponse à la question de savoir à quel Semper on a à faire réside dans ce prétendu formalisme de Semper. Cette supposition s'appuie toujours sur une définition de la notion de « style » telle que Semper l'avait donnée, dans deux manuscrits des années 1850, sous forme de l'équation mathématique : « $U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$ » (U étant le « résultat », C la « fonction » de toutes les « variables » [intérieures et extérieures] x, y, z , etc.)⁷. Selon cette définition, le style est ce qui « met en évidence la signification artistique du thème fondamental et de tous les coefficients intérieurs et extérieurs qui ont modifié l'incarnation de ce dernier dans une œuvre d'art » (SEMPER, *Style...*, 2004, p. 20). Bien que ces coefficients stylistiques restent variables, Hvattum conclut que cette équation mathématique « révèle un rêve ambitieux : celui de capter l'histoire de l'art comme un système dans lequel tous les composants sont entièrement accessibles à l'histo-

rien » – rêve qui « présuppose la transparence de l'histoire et de la culture » grâce à laquelle « on peut calculer ses expressions artistiques » (HVATTUM, 2004, p. 110). Muecke, qui renvoie à ce même passage chez Semper (MUECKE, 2005, p. 26, 85), met en garde contre une telle interprétation déterministe en faisant référence à un texte de Semper de 1859, « Sur les projectiles de plomb chez les Anciens » (*id.*, p. 131). De plus, Semper dit des variables de son équation que « leur nombre est indéterminable »⁸.

Selon Hvattum, le projet architectural devient chez Semper, dans sa « tentative de restaurer une relation authentique entre art et société à travers une méthode scientifique, inévitablement [...] un dispositif opératoire pour le calcul à la place d'un acte d'interprétation » (HVATTUM, 2004, p. 192). Mais cette interprétation de Hvattum ne considère pas assez la valeur de l'équation mathématique dont Semper dit, comme elle le note, qu'elle ne lui sert que comme « béquille » (*id.*, p. 110). Chez Semper, il semble qu'il ne faille pas prendre les mathématiques à la lettre. Il s'agit finalement de problèmes de traduction entre art et société, et c'est effectivement cette dernière qui ne se laisse guère contrôler par une équation mathématique. Semper utilise certes les modélisations des sciences naturelles mais toujours en les transposant. Ainsi, d'une part il se situe bien par rapport aux catégorisations de Georges Cuvier pour ses quatre éléments de l'architecture (*id.*, p. 123-130) ; d'autre part, il décrit aussi les rapports entre catégories, « évolutions » architecturales et développements sociaux selon la théorie de Cuvier sur les effets « cataclysmiques » des « révolutions de la surface du globe », tout en la transposant au niveau politique⁹. Cette intrusion du politique échappe à l'horizon herméneutique que Hvattum emprunte à Hans-Georg Gadamer et Paul Ricœur (HVATTUM, 2004, p. 23, 78-81). En revanche, elle se laisse circonscrire aisément à travers les exemples « mineurs », en suivant « la question de la marge et sa relation au centre » que Muecke adapte du traitement des *parerga* kantien par Jacques Derrida (MUECKE, 2005, p. 3).

Les imprégnations idéologiques

Le formalisme de Semper se révèle, selon Hvattum, de manière symptomatique dans

les passages de *Der Stil* où il traite d'un « siège assyrien », en le reproduisant avec une gravure sur bois, mais sans restituer le contexte de l'original, c'est-à-dire les personnages représentés sur le relief du British Museum qui a servi de modèle à Semper (fig. 3 et 4). Hvattum expose comment se manifeste ici un conflit entre poétique et esthétique responsable de cette « étrange compression de sens » (HVATTUM, 2004, p. 5, 102-107) prévalant dans l'écriture de Semper – une compression provoquée, selon elle, par l'escamotage même de sens dû à l'autonomisation formaliste de l'art. Dans le contexte de l'« équipement assyrien » (c'est-à-dire meubles, chars, etc.), Semper exemplifie sa triple division des « motifs ornementaux » (*ornamentale Motive*). Aussi considère-t-il – en accord avec sa méthode de développement de l'architecture à partir des arts industriels et de leurs techniques – que « les motifs ornementaux de la charpenterie (*Tektonik*) et même de l'architecture » dépendent de l'application symbolique des techniques d'ornementation qu'il trouve avec l'équipement assyrien. Il s'agit de « motifs constructifs » (*struktive Motive*), de « motifs utilitaires » (*zweckliche Motive*) et de « motifs tendancieux » (*tendenziöse Motive*), c'est-à-dire de motifs « idéologiques », appelés ailleurs chez Semper « mystiques ». Leur interdépendance, aussi formelle que symbolique, est exposée ensuite par le cas spécifique du « symbolisme idéologique » (*tendenziöse Symbolik*; SEMPER, *Stylé...*, 2004, p. 339)¹⁰.

Semper dit de l'ornement du « siège assyrien » qu'il « parle ici toujours comme symbole dans un double rapport, en vivifiant, pour ainsi dire, la traverse assemblant le piétement, tout en marquant la chaise comme équipement hiératique ». La chaise ainsi sanctifiée est devenue siège ou, selon Hvattum qui corrige Semper, « trône » (HVATTUM, 2004, p. 4). Cette vivification organique résulte de l'application de feuillage et de têtes d'animaux à un emplacement « constructif » : le piétement du siège. Dans

la paraphrase de Hvattum, ces « têtes d'animaux flanquant le siège expriment à la fois la force portante et la signification religieuse » (HVATTUM, 2004, p. 2) ; c'est-à-dire qu'ils fonctionnent dans un double sens, à la fois comme « motif constructif » (ou naturel) et « motif tendancieux » (mystique ou idéologique). Bien que Semper renvoie explicitement à cette signification religieuse, comme le note Hvattum, elle lui reproche un « symbolisme [...] étrangement immanent – attribué à la chaise en tant que composition formelle, et non pas à cause de son rôle dans le contexte de royauté assyrien » (*id.*, p. 4-5). Il est cependant difficile de comprendre comment Semper aurait pu ne pas penser à une utilisation du siège assyrien dans son contexte social, puisqu'il l'appelait un « équipement hiératique » symbolisé par son ornement.

De plus, on peut critiquer le concept d'immanence que Hvattum applique à la transformation du symbolisme assyrien en un symbolisme grec : « les Grecs ont démêlé le double symbolisme de leurs ancêtres et adopté leurs motifs dans un sens purement esthétique-structurel » (*id.*, p. 105-106) – transformation qui est centrale chez Semper pour ce qui concerne le développement du rapport entre artefact et société. Pour arriver à une telle lecture, Hvattum ne peut prendre en compte tout le passage où Semper affirme s'intéresser à l'« équipement assyrien » parce qu'avec lui, « l'art libre ne s'est pas encore détaché de l'ornement » et que les ornements ont donc une double valeur symbolique. L'art grec se révolte alors contre cette ambiguïté symbolique ; il la « divise et assigne à chaque moitié sa place conforme » et ne traite donc pas le symbolisme assyrien « dans un sens purement esthétique-structurel », mais seulement les « symboles ornementaux » – terme qui, dans ce cas, ne désigne que les symboles « constructifs » et « utilitaires ». Grâce à cette

3. Gottfried Semper, *Der Stil*, I, 1860, p. 378, reproduction d'un siège assyrien.

4. Bas-relief avec le roi Assurnazirpal II, salle du trône, Kalhu (Nimrud), IX^e siècle av. J.-C., Londres, The British Museum.

réduction, le mysticisme ou l'idéologie sont libérés de ces contraintes ornementales toujours obligées de servir à symboliser la construction ou l'utilité de l'« équipement ».

Maintenant, l'art est libre de prendre sa place dans le cadre d'un « équipement », le transformant ainsi en une œuvre d'une « expression monumentale majeure » (SEMPER, *Style...*, 2004, p. 760). Les monuments d'une expression majeure sont alors ceux où – comme chez les Grecs – l'art (y compris l'architecture) « assigne à l'art majeur ses champs neutres où il se développe librement, tout en étant indépendant de la fonction la plus proche et matérielle du système » (*id.*, p. 343). C'est le cas du Parthénon et de son tympan indépendant du système constructif, avec l'effet que le « tympan du fronton qui couronne Athéna est, à l'instar du visage de la déesse, [...] le réflecteur du cortège sacrificiel qui approche » (*id.*, p. 96, SEMPER, *Du style...*, 2007, p. 304; traduction modifiée; fig. 5). L'architecture est devenue individu, abritant non seulement l'homme, mais étant faite selon son « image » (et non plus selon l'image d'un animal chimérique, quoique toujours selon l'image de l'homme dans le cadre d'une société sacrificielle).

Bien que le discours de Semper annonce implicitement la rupture entre architecture et « arts libres » (ou « majeurs », réputés autonomes, comme la peinture et la sculpture), celle-ci ne s'était pas encore concrétisée à sa propre époque. Semper voulait toujours, dans ses projets monumentaux, donner aux « arts libres » leur place dans le cadre architectural pour aller justement à l'encontre d'une tendance à appliquer les ornements « dans un sens purement esthétique-structurel ». Pour Semper, l'adaptation grecque de l'art « barbare » (assyrien ou autre) ne se passe jamais « purement »; dans l'art grec, un reste-impur et barbare survit toujours, ce qui forme, dans les cas ornementaux,

un reste « tendancieux » ou idéologique. C'est cette partie idéologique – dans l'immanence supposée de l'art grec selon l'interprétation de Hvattum du système de Semper – qui reste, en première apparence, extérieure à l'art, mais qui l'infiltré tout de même. Il s'agit en effet, comme le dit Hvattum, d'une « sublimation » (HVATTUM, 2004, p. 100, 112). Mais c'est une sublimation qui n'est jamais refoulée; elle est plutôt présentée ouvertement avec le masque du « revêtement ».

D'un intérieur mobilier à un extérieur architectural

L'importance que Semper attribue à l'interdépendance des divers aspects ornementaux et au rôle de l'art se laisse déduire le mieux de sa propre architecture, absente chez Hvattum. En analysant ses projets « mineurs », qui sont plus proches de l'architecture « utilitaire » que « monumentale », Mikesch Muecke peut démontrer comment la construction et l'art gardent leur caractère « appliqué » sans jamais tomber dans une autonomie « purement esthétique-structurelle ». Muecke donne pour premier exemple des œuvres « utilitaires » de Semper un cabinet de table de 1854 (fig. 2) et le décrit dans le sens du développement – de l'« histoire » – de l'architecture à partir de l'art industriel et par là même à partir d'une technique utilitaire évoluant vers une architecture monumentale qui « libère » l'art. Une telle description est justifiée, d'autant plus que Semper reprend le modèle partiel de ce cabinet de table – un trépied pompéien – dans *Der Stil*. Muecke appelle ce cabinet de table « une représentation du conflit entre *mythos* et *logos* » (MUECKE, 2005, p. 117). Ceci correspond à son aspect « monstrueux », qui résulte de la combinaison, d'une part, des pieds de table en forme de pattes et de têtes de lion avec, d'autre part, un cabinet qui encadre dans sa face, c'est-à-dire à un endroit constructivement « neutre », une scène champêtre peinte sur porcelaine (Semper avait prévu une nature morte, adaptée à l'idée d'une collection). Lu de bas en haut, on y voit représentée de manière « télescopique » l'histoire des artefacts humains à partir de leur mobilité (le meuble) jusqu'à l'immobilité (l'architecture) qui est basée alors sur des origines « instables », tout en montrant certains de ces aspects « primitifs ».

5. Gottfried Semper, *Restitution de l'Acropole d'Athènes*, 1833, Zurich, École Polytechnique Fédérale.

6. Gottfried Semper, *Villa Garbald*, Castasegna (canton des Grisons), 1^{er} projet, façade principale, 1862, Zurich, École polytechnique fédérale.

On comprend alors la préférence de Semper pour la Renaissance et ses maniérismes, et non pour un hellénisme classique à la Klenze. Cette préférence pour l'ambiguïté maniériste est visible dans les œuvres mineures postérieures de Semper. Ainsi, la villa Garbald (1863), maison d'un douanier suisse dans les Grisons (fig. 6), « occupe un site hybride » à la limite entre la Suisse et l'Italie, en un lieu où les édifices sont les héritiers à la fois des maisons de campagne suisses et des *palazzi* italiens – des paramètres topographiques et architecturaux qui inspirent l'hybridité du bâtiment. La villa Garbald devient ainsi « un manoir micropolitain » ; son maniérisme s'exprime à travers le plan, qui n'est pas établi selon les mathématiques de la villa idéale, mais selon « une trame géométrique » qui « approche la géométrie pure sans jamais coïncider avec elle » (*id.*, p. 132-134). En surveillant le trafic frontalier, la villa Garbald forme une sorte de pendant à l'immeuble commercial et d'habitation (fig. 7) que Semper avait construit en 1867 pour le patron de la société commerciale Fierz, engagée dans le marché du coton.

Muecke peut montrer comment la théorie architecturale de Semper et son « principe du revêtement » ont imprégné toute la maison Fierz. Le soubassement à bossage forme « un 'bord' entre un monde souterrain naturel et un monde aérien artificiel », avec un polissage progressif dans la verticalité de la façade qui « signale une diminution du matériau et une augmentation de l'influence visuelle » (*id.*, p. 215). La façade garde ainsi un aspect « télescopique » (*id.*, p. 217), comme il est développé dans *Der Stil* par rapport à la stéréotomie (voir SEMPER, *Style...*, 2004, p. 727-738, et 40)¹¹. La combi-

naison contradictoire d'effets stabilisants et dynamisants correspond « au caractère hybride de l'immeuble comme magasin et résidence, tous deux des lieux de stabilité (dépôt) et de dynamique (échange) » (MUECKE, 2005, p. 215). Ce qui est emmagasiné et marchandé, entre autres (le coton), se laisse pressentir, selon le « principe du revêtement », à travers la façade, qui, avec l'aspect « moucheté » du grès, se présente comme une « surface tissée » dont le matériau « s'est pétrifié » (*id.*, p. 219). Bien qu'il soit probable que les pans entre les pilastres aient été initialement couverts d'un enduit gris clair¹², ils laissent voir le filet des jointures comme « tendu » dans un cadre constructif visible. La façade rappelle « son origine de tapis tissé » et sert de publicité (camouflée) pour le négoce en question. Le textile occupe ici le champ « neutre » réservé à l'« art libre » dans l'architecture monumentale : il est devenu cet art tout en restant de l'art « appliqué », destiné au marché.

Semper était bien conscient du progrès des sciences et de la technique et de leur enseignement de son temps. Ce sont ces aspects que Muecke souligne dans sa « traduction » de la théorie de Semper en une pratique du ^{xxi}^e siècle et qui se distingue ainsi des propos à la mode qui évoquent à travers Semper surtout le phénomène des murs-rideaux. Hvattum pense qu'un penchant scientifique de Semper l'a empêché de conduire à bien son projet synthétique d'un troisième volume de *Der Stil*. Pour elle, son conflit est que « l'historicité particulière de l'art, où son potentiel poétique réside, ne peut jamais être rendue transparente pour une explication méthodique ». Le résultat en est la fragmentation du projet de Semper qui « indique qu'une appropriation complète de la dimension poétique n'est pas possible. Il reste

7. Gottfried Semper, *Immeuble commercial et d'habitation Fierz*, 1867, photographie vers 1900, Zurich, École Polytechnique fédérale.

toujours, au milieu de chaque essai d'instrumentalisation, une force poétique de l'architecture qui s'entremet entre une tradition inépuisable et une situation concrète » (HVATTUM, 2004, p. 191-192). Muecke parvient à démontrer (à travers les relations de Semper avec Gottfried Keller et Friedrich Theodor Fischer) les affinités directes de Semper pour l'échange entre la poésie et l'esthétique¹³. De plus, il laisse entrevoir la possibilité d'interpréter la poésie concrète de son architecture comme la réalisation du troisième volume de *Der Stil*: il s'agit de ce reste qui marque le moment « où l'écriture sur l'architecture atteint ses marges extérieures, et où la construction prend la relève » (MUECKE, 2005, p. 251). On peut ajouter que, dans le cadre actuel de la production architecturale, Bernard Cache a interprété sous cet angle un des derniers bâtiments de Semper, le Musée des beaux-arts à Vienne (1871-1891)¹⁴, et s'est inscrit de cette manière dans l'historiographie et la philologie architecturales.

1. Gottfried Semper 1803-1879: *Architektur und Wissenschaft*, Winfried Nerdinger, Werner Oechslin éd., (cat. expo., Munich, Pinakothek der Moderne/Zürich, Museum für Gestaltung, 2003-2004), Zurich/Munich/Berlin/Londres/New York, 2003.

2. Henrik Karge éd., *Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste*, (colloque, Dresde, 2003), Munich/Berlin, 2007; Reinald Franz, Andreas Nierhaus éd., *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf « Wissenschaft, Industrie und Kunst »*, (colloque, Vienne, 2005), Vienne/Cologne/Weimar, 2007; Michael Gnehm, « Ethik der Ästhetik: Gottfried Semper in Dresden und Wien », dans *Kunstgeschichte aktuell*, 2008, XXV, 1, p. 3 (http://www.kunsthistoriker.at/data/aktuell_1_08.pdf).

3. Un extrait de ce texte avait été traduit en français antérieurement; voir Semper, « Les quatre éléments de la construction », dans *eaV. La revue de l'école d'architecture de Versailles*, 1997, 3, p. 64-69 (trad. d'Élisabeth Fortunel, revue par Isabelle Kersimon et la rédaction).

4. Voir à ce propos Roland Recht, « Viollet-le-Duc et Gottfried Semper: leurs conceptions du patrimoine monumental », dans *Revue Germanique Internationale*, 2000, 13, p. 155-168.

5. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven/Londres, 1996.

6. Pour un autre point de vue sur les raisons de l'inachèvement du troisième volume de *Der Stil*, voir Michael Gnehm, « 'Kritik gegenwärtiger Zustände' als Ursprungskritik – zum 3. Band des *Stil* », dans *Gottfried*

Semper, 2003, cité n. 1, p. 314-320. Voir aussi Susanne Luttmann, « Von der Methodik des Erfindens – Gottfried Sempers 'Vergleichende Baulehre' », dans Karge éd., *Gottfried Semper*, 2007, cité n. 2, p. 221-236.

7. Semper, « Theorie des Formell-Schönen », dans Wolfgang Herrmann éd., *Gottfried Semper. Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich*, Basel/Boston/Stuttgart, Birkhäuser, 1981, p. 236; voir la conférence de Londres, de 1853, de Semper, « Projet d'un système de théorie comparative du style » (SEMPER, *Du style...*, 2007, p. 162, 173).

8. Semper, « Theorie des Formell-Schönen », cité n. 7, p. 236.

9. Voir Michael Gnehm, « 'L'origine secondaire': Semper et Viollet-le-Duc sur les traces d'une histoire culturelle de l'architecture », dans *eaV. La revue de l'école d'architecture de Versailles*, 2006-2007, 12, p. 62-71.

10. Dans une de ses conférences de Londres de 1854, Semper parle du symbole en tant que symbole « naturel », « technique » et « mystique »; voir « Des symboles architecturaux » (SEMPER, *Du style...*, 2007, p. 204). Hvattum utilise cette terminologie et renvoie à celle de *Der Stil* (HVATTUM, 2004, p. 102; 220, n. 63); Muecke se sert de celle de Londres (MUECKE, 2005, p. 31-33, 144).

11. Pour cet effet « télescopique » des musées de Semper à Vienne par rapport à leur développement chez Constantin Lipsius, voir J. Duncan Berry, « Architectural Realism in Dresden: Semperian Themes from Lipsius to Schumacher », dans Karge éd., *Gottfried Semper*, 2007, cité n. 2, p. 311-322, ici p. 314-318.

12. Bernd Altmann, « Geschäfts- und Wohnhaus Fierz », dans *Gottfried Semper*, 2003, cité n. 1, p. 406-409, ici p. 408, n. 21.

13. Pour une présentation plus générale du milieu de Semper à Zurich, voir Hermann Sturm, *Alltag und Kult: Gottfried Semper, Richard Wagner, Friedrich Theodor Vischer, Gottfried Keller*, (Bauwelt Fundamente, 129), Bâle, 2003.

14. Bernard Cache, « Digital Semper », dans Cynthia C. Davidson éd., *Anymore*, Cambridge (Mass.), 2000, p. 190-197, ici p. 194.

Michael Gnehm, École polytechnique fédérale de Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur
gnehm@pop.agri.ch