

Quatre vues sur le concept d'architecture de savoir

Suzanne Leblanc

Thèse
présentée à
l'École des études supérieures

comme exigence partielle
au grade de
Philosophae Doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mars, 2004

© Suzanne Leblanc, 2004



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-612-90389-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-612-90389-3

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES

This is to certify that the thesis prepared

By: **Suzanne Leblanc**
Entitled: **Quatre vues sur le concept d'architecture de savoir**

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY (Special Individualized Program)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

Dr. C. Jourdan _____ Chair

Dr. N. Reeves _____ External Examiner

Dr. D. Tomas _____ External Examiner

Dr. M. Lefebvre _____ External to Program

Prof. J. Locke _____ Examiner

Dr. T. Bardini _____ Examiner

Dr. O. Asselin _____ Thesis Co-Supervisor

Dr. F. Morelli _____ Thesis Co-Supervisor

Approved by _____

Graduate Program Director

27 April 2004

Dean, School of Graduate Studies

Résumé

Quatre vues sur le concept d'architecture de savoir

Suzanne Leblanc, Ph.D.

Université Concordia, 2004

La thèse porte sur le rapport entre l'espace et la connaissance, qu'elle examine dans les termes du concept d'*architecture de savoir*, dont elle propose quatre vues, quatre angles sous lesquels la clarifier, la développer. L'enjeu du travail concerne la possibilité d'accorder à certains artefacts non-discursifs, en l'occurrence les architectures de savoir, un statut intellectuel équivalent à celui des théories telles qu'elles ont cours dans la culture savante discursive. Il est proposé que ces artefacts, qui ne répondent pas à un certain nombre de propriétés épistémologiques traditionnellement impliquées dans la caractérisation des théories, introduisent cependant un certain nombre d'autres propriétés qui ont trait à leur *plasticité*. Ces dernières sont susceptibles de faire émerger des figures de la théorie irréductibles à la discursivité mais pointant en direction d'une épistémologie dans laquelle la discursivité et la plasticité communiquent sur le fond d'une *literacy* plus fondamentale, liée à la culture numérique de l'hypermédiation. L'hypothèse de base de la recherche est que le concept d'architecture de savoir a une portée intellectuelle et une puissance de généralisation suffisantes pour jouer un rôle central dans la définition des caractères plastiques de la théoricité et éventuellement dans la formulation d'une plastique théorique distincte de la sémiologie théorique mais congruente avec elle.

La thèse procède par l'analyse de quatre artefacts et groupes d'artefacts intellectuels constituant quatre cas de figure du concept d'architecture de savoir : l'art architectural de la mémoire tel que pratiqué dans l'Antiquité gréco-romaine, les vues d'architecture peintes durant le Quattrocento, l'architecture de la maison Stonborough-Wittgenstein en relation avec le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (période 1922–1928), et un hypermédia intitulé *Collegium — architecture de savoir* situé sur le *World Wide Web*. Les trois premiers cas sont présentés comme préfigurations historiques de la question de la plastique théorique. *Collegium* est l'oeuvre accompagnant la thèse, à laquelle elle est structurellement liée, sa partie médiane correspondant terme à terme aux quatre chapitres de cette dernière. Elle est présentée comme travail de projection d'une plastique dont le caractère théorique consiste à réactualiser, dans une architecture d'hypermédiation, les dimensions mémorielle, processionnelle et formelle de ses préfigurations.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à Olivier Asselin et à François Morelli, co-directeurs de cette thèse, pour leur disponibilité, leurs encouragements et la richesse de nos rencontres pendant les cinq années qu'aura duré cette recherche. Je remercie également Thierry Bardini et John Locke, qui ont gracieusement accepté de faire partie de mon comité de supervision et dont la présence a constitué pour moi une précieuse marque de confiance.

Mes remerciements vont ensuite à ceux qui m'ont entourée au cours de ce périple solitaire et dont les conversations m'ont permis de garder en vie un sens réel de société et d'amitié : Alexandre, Francine Alice, Jean-Marc, Renée, Shelley, Vincent et mes soeurs, Monique et Yolande.

Mes remerciements très particuliers vont enfin à Luc St-Louis, qui a mis en page cette thèse et qui a programmé le site *Collegium*. Je lui suis profondément reconnaissante de son exceptionnelle générosité, de son indéfectible appui et de me faire souvent douter de l'inexistence des anges.

À la mémoire de ma mère

Table des matières

Liste des figures	vii
Introduction — Spatialité et savoir	1
Chapitre I — L'art architectural de la mémoire : le discours mis en espace	13
L'art architectural de la mémoire	23
La théorie configurationnelle de l'architecture	29
Les édifices mémoriels	36
Chapitre II — Quelques vues d'architecture du Quattrocento : l'espace mis en théorie	47
Premier mouvement : le dispositif de Brunelleschi — la vérité	50
Deuxième mouvement : la <i>Città ideale</i> — l'idéalité	62
Troisième mouvement : les perspectives urbinates — la réflexivité	65
Quatrième mouvement : <i>L'arrivée des ambassadeurs</i> — la théorie	69
Appendice : le dispositif de Brunelleschi et le <i>Blur Building</i> de Diller + Scofidio .	76
Chapitre III — Le <i>Tractatus logico-philosophicus</i> et la maison Stonborough-Wittgenstein : la logique comme plastique et réciproquement	80
Le <i>Tractatus logico-philosophicus</i>	81
La maison Stonborough-Wittgenstein	94
<i>Simplex sigillum veri</i>	106
Chapitre IV — <i>Collegium</i> : cyberspace, hyperdiscours	119
Structure	123
Corpus	130
Généalogie et dessin	153
Conclusion — Plastique et (hyper)théorie	163
Ouvrages lus et consultés	173

Liste des figures

- 1.1 Schéma de Hillier
Théorie configurationnelle de l'architecture
- 2.1 Dispositif de Brunelleschi
Tavoletta et miroir
- 2.2 Baptistère San Giovanni, Florence
- 2.3 Théorème VI, 2 d'Euclide sur la proportionnalité
- 2.4 *Città ideale*
- 2.5 Palais Ducal d'Urbino
- 2.6 *Città ideale*, détail
La rotonde
- 2.7 *Città ideale*, rotonde, détail
Trou percé dans le panneau
- 2.8 *Città ideale*, rotonde, schéma d'un détail
Trou percé dans le panneau : observateur putatif
- 2.9 Perspectives urbinates
Panneau d'Urbino, panneau de Baltimore et panneau de Berlin
- 2.10 Tableau d'analyse transformationnelle du groupe des perspectives urbinates
Quadrillage et couleur
- 2.11 Vittore Carpaccio
L'Arrivée des Ambassadeurs
- 2.12 Diller + Scofidio
Blur Building
- 2.13 Diller + Scofidio
Blur Building
- 3.1 Maison Stonborough-Wittgenstein, 1929
- 3.2 Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du rez-de-chaussée
- 3.3 Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du premier étage
- 3.4 Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du deuxième étage

- 3.5 Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du sous-sol
- 3.6 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan de l'entrée, du vestibule et du hall
- 3.7 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Vestibule, escalier, hall
- 3.8 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Dalles du hall en direction du salon
- 3.9 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan des dalles du sol
- 3.10 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan des dalles du sol — hall
- 3.11 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Portes de métal entre le hall et le salon
- 3.12 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée, salle à manger
Porte fermée sur le hall et portes-fenêtres fermées sur la terrasse sud-ouest
- 3.13 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Dispositif en forme de bec permettant de tenir ensemble
les battants intérieur et extérieur de toutes les portes-fenêtres
donnant sur les terrasses sud-ouest et nord-est
- 3.14 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée, salle à manger
Porte intérieure ouverte sur le hall et portes-fenêtres ouvertes sur la terrasse sud-ouest
- 3.15 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Stores de métal dans la bibliothèque (abaissés)
- 3.16 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Stores de métal dans la bibliothèque (partiellement levés)
- 3.17 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Stores de métal dans la bibliothèque (relevés)
- 3.18 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan du salon avec élévations, montrant les portes
- 3.19 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Transition entre le salon et les appartements de Margaret

- 3.20 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Vue de la salle à manger depuis la bibliothèque à travers le hall
- 3.21 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Gond central d'une porte
- 3.22 Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Poignée de la porte entre le hall et le salon
- 3.23 Maison Stonborough-Wittgenstein — sous-sol
Contrepoids du rideau de métal en position relevée
- 3.24 Maison Stonborough-Wittgenstein
Monte-charge
- 3.25 Maison Stonborough-Wittgenstein
Ascenseur
- 3.26 Maison Stonborough-Wittgenstein
Moteur de l'ascenseur
- 3.27 Palais Wittgenstein
Grand escalier
- 3.28 Palais Wittgenstein
Galerie
- 3.29 Palais Wittgenstein
Salon rouge
- 3.30 Palais Batthiány-Schönborn (Fisher von Erlach)
Escalier menant au *beletage*
- 3.31 Palais Batthiány-Schönborn (Fisher von Erlach)
Drawing Room
- 3.32 Palais Batthiány-Schönborn (Fisher von Erlach)
Saal
- 3.33 Villa Moller (Adolf Loos)
Élévation côté rue
- 3.34 Villa Moller (Adolf Loos)
Élévation côté jardin
- 3.35 Villa Moller (Adolf Loos)
Vue depuis la salle de séjour sur la fenêtre en saillie
- 3.36 Maison de Wittgenstein
Norvège, près du Sognefjord, 1913-1914

- 4.1 *Collegium*
Premier secteur : *Agora*
- 4.2 *Collegium*
Deuxième secteur : *Écoles*
- 4.3 *Collegium*
Troisième secteur : *Cabinets*
- 4.4 *Collegium*
Troisième secteur (*Cabinets*), premier quadrant : *Cabinets de la mémoire*
- 4.5 *Collegium*
Troisième secteur (*Cabinets*), premier quadrant (*Cabinets de la Mémoire*), première matrice : *Cabinet des Bibliothèques*
- 4.6 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), matrice *Agora*
- 4.7 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), première matrice : *École de la Mémoire*
- 4.8 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice : *École de la Perspective*
- 4.9 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), troisième matrice : *École de la Logique*
- 4.10 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), quatrième matrice : *École du Dessin*
- 4.11 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), énoncé philosophico-poétique *Doute*
- 4.12 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), image architecturale *Trinity College (Wren Library)*
- 4.13 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), image figurale *L'École d'Athènes*
- 4.14 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), citation *Kant, Fondements de la métaphysique des moeurs*
- 4.15 *Collegium*
Troisième secteur (*Cabinets*), premier quadrant (*Cabinets de la Mémoire*), première matrice (*Cabinet des Bibliothèques*), élément de catégorie « énoncé philosophico-poétique » *wpa5*

- 4.16 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*),
image architecturale *Proposition VI, 2 des Éléments d'Euclide*
- 4.17 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*), Séquence
17
- 4.18 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*), Ensemble
9
- 4.19 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*), Série 8
- 4.20 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), troisième matrice (*École de la Logique*),
image figurale *Ludwig Wittgenstein*
- 4.21 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), première matrice : *École de la Mémoire*
- 4.22 *Collegium*
Deuxième secteur (*Écoles*), première matrice *École de la Mémoire*,
image architecturale *Plan de Rome, Ile Tibérine*
- 4.23 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), Ensemble 3
- 4.24 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), Ensemble 2
- 4.25 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), Ensemble 1
- 4.26 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), Séquence 1
- 4.27 *Collegium*
Premier secteur (*Agora*), Séquence 9

Introduction — Spatialité et savoir

La présente thèse concerne les rapports entre l'art et la connaissance, tels qu'ils sont réunis dans le concept d'architecture de savoir. Son propos s'appuie sur l'affirmation que l'art est en effet une forme de connaissance, une question débattue depuis l'Antiquité et régulièrement ravivée tout au long de l'histoire occidentale des idées, en particulier sous la forme du statut intellectuel à consentir aux images et plus généralement aux différents processus et produits de l'activité artistique. La thèse prend donc position en faveur du statut intellectuel de l'art, qu'elle entreprend de défendre sur un terrain délimité, en montrant comment certains processus et productions artistiques peuvent équivaloir aux processus de théorisation ainsi qu'aux théories qui en résultent dans les disciplines dont les modalités d'expression sont foncièrement discursives. Corollairement, la thèse développe les conséquences d'une telle position sur la caractérisation de ce que sont les processus de théorisation ainsi que les théories. En particulier, elle propose que l'octroi d'un statut intellectuel à l'art implique un redéploiement de certains concepts de base qui définissent la notion même d'intellectualité, faisant passer à l'avant-plan et en position générale des caractères que l'on croyait réservés à l'art.

Sur un plan plus spécifique, le point de vue adopté dans la thèse est que l'on peut arriver à comprendre le sens dans lequel l'intellectualité n'est pas exclusivement linguistique et, plus spécifiquement encore, le fait que la théorisation puisse procéder de manière non (ou non intégralement) discursive, en analysant et en développant les liens entre spatialité et savoir. La thèse cherche ainsi à mettre en relation la spatialité et l'intellectualité et à le faire selon une modalité particulière de l'une et de l'autre, l'architecture dans le premier cas et la théorie dans le second. La notion d'architecture de savoir qui en résulte renvoie à un type d'entité qui synthétise ces modalités et qui prend par conséquent la forme d'un artefact,

en l'occurrence artistique, doté d'une valeur théorique. Un tel artefact se trouve construit dans le cadre de la présente recherche à titre d'oeuvre rattachée à la thèse, avec laquelle il entretient des rapports qui tiennent moins de l'illustration que de la démonstration — des rapports apparentés à ceux qu'entretiennent la figure et le texte dans le cadre de la géométrie.

L'artefact architectural dont il est question ici n'est pas un bâtiment mais un hypermédia situé sur la Toile (un site web). Cela ne fait pas pour autant de sa modalité spatiale une métaphore. La présente thèse veut en effet faire valoir que la spatialité est aussi bi-dimensionnelle, qu'elle concerne le plan et pas seulement l'espace tri-dimensionnel de la nature et de l'urbanité. Corrélativement, l'architecture, qui est une manière de structurer l'espace, comporte des plans et des devis tout autant (sinon plus) que des bâtiments. Il existe d'ailleurs une discipline, la morphologie architecturale, qui est une géométrie de plans d'immeubles utilisant la théorie mathématique des graphes pour analyser ou générer des patrons de circulation à l'intérieur des édifices bâtis ou à bâtir. L'on convient en fait ici que la spatialité est à entendre dans un sens fondamentalement géométrique et que, à ce titre, elle s'avère potentiellement multi-dimensionnelle. Cela signifie que non seulement la planéité constitue une forme de spatialité, mais également toute dimension, fût-elle tenue pour complètement spéculative, supérieure à la troisième. En fait, l'élargissement de la notion d'espace à la deuxième dimension entraîne son élargissement à toute dimension. La modalité architecturale suit le même chemin, à tout le moins dans son entendement morphologique. L'architecture conçue comme patronisation de la circulation entre des lieux déterminés et articulés entre eux, trouve à s'appliquer, mutatis mutandis, dans les concepts multi-dimensionnels de spatialité. C'est sans doute ce que signifie l'utilisation de la (même) théorie des graphes pour représenter notamment les connexions entre différents points dans

des réseaux complexes d'information — et l'usage du terme d'architecture pour qualifier les patrons selon lesquels ces connexions s'organisent ¹.

La bi-dimensionnalité et la multi-dimensionnalité (au sens des espaces à plus de trois dimensions) ont ceci en commun qu'ils sont abstraits relativement à l'espace tri-dimensionnel des corps étendus. Cette abstraction ne se ramène pas à l'inexistence ou à un ordre mental sans commune mesure avec l'existence physique, mais plutôt à ce que l'on pourrait appeler un ordre artefactuel, c'est-à-dire un ordre d'entités mondaines qui ressortissent typiquement à des productions humaines et qui possèdent invariablement une matérialité, à tout le moins celle de leur médium d'expression ². Cette matérialité est congruente avec l'exis-

¹L'expression « architecture de réseau » (*network architecture*) est définie de la manière suivante dans la version HTML du « Telecom Glossary 2K » du *Standards Committee T1 Telecommunications* (<http://www.atis.org/tg2k>): « 1. Principes de design, configuration physique, organisation fonctionnelle, procédures opérationnelles et formats de données qui se trouvent à la base du design, de la construction, de la modification et de l'opération d'un réseau de communication. 2. Structure d'un réseau existant, incluant la configuration physique, les dispositifs d'utilité (*facilities*), la structure opérationnelle, les procédures opérationnelles et les formats de données qui y sont en usage » (je traduis). On parle également d'« architecture de système » (en particulier dans le même glossaire : *open systems architecture*) comme « de la structure hiérarchique en couches, de la configuration ou du modèle d'un système de communications ou d'un système distribué de traitement de données » (idem). Il est intéressant de noter que l'expression « architecture de von Neumann » désigne « le design interne de l'ordinateur lui-même : la manière dont les circuits électroniques sont organisés pour produire une machine dont les opérations sont effectives et fiables » et a donc à voir avec « le flux des informations à l'intérieur de l'ordinateur » (Ceruzzi [27] p. 6 ; je traduis). Cette expression renvoie à une série de rapports publiés par le mathématicien John von Neumann (1903–1957) en 1945–1946. Dans tous ces cas, il faut remarquer que l'architecture contient simultanément un principe configurationnel et un principe circulationnel. Il sera plus amplement question de ces deux notions au chapitre I.

²Le logicien Gottlob Frege (1848–1925) et le philosophe des sciences Karl Popper (1902–1994) ont notamment tous deux définis un troisième domaine d'entités, différent de celui du langage et de ses significations ainsi que de celui de la réalité objective, dans lequel loger les entités intellectuelles telles les pensées (dans le cas de Frege) et les théories (dans le cas de Popper). Pour Frege, ce que ce troisième domaine contient « s'accorde avec les représentations en ce qu'il ne peut pas être perçu par les sens, mais aussi avec les choses en ce qu'il n'a pas besoin d'un porteur dont il serait le contenu de conscience. Telle est par exemple la pensée que nous exprimons dans le théorème de Pythagore, vraie intemporellement, vraie indépendamment du fait que quelqu'un la tienne pour vraie ou non. Elle n'a besoin d'aucun porteur. Elle est vraie non pas depuis l'instant où elle a été découverte, mais comme une planète était déjà en interaction avec d'autres planètes avant qu'on l'ait observée » (Frege [52] p. 184). Quant à Popper, il distingue le premier monde, celui des objets physiques, du deuxième monde, celui, psychologique, de l'esprit, du troisième monde, celui des productions de l'esprit (institutions sociales, oeuvres d'art, théories éthiques et théories scientifiques), ce dernier ensemble comportant un sous-monde constitué d'entités, telles les nombres, qui sont indépendantes de l'esprit humain et font l'objet de ses découvertes (voir en particulier, le recueil de textes de Popper [108]). Le point de vue adopté ici relèverait plutôt de quelque chose comme une ethnographie de la culture savante, selon laquelle les propositions, les théories et les oeuvres, par exemple, sont des artefacts intellectuels, c'est-à-dire des productions humaines générées dans le cadre d'activités intellectuelles, sans aucun reste ontologique.

tence physique mais elle s'avère indépendante du statut d'existence de ce que prétendent désigner ses entités expressives (si elles le prétendent). On distinguera ainsi l'idée (l'artefact intellectuel humain) qu'il existe telle dimension physique ou telle particule ou telle entité divine, de cette présumée dimension, particule ou entité. En réalité, et de ce point de vue, la tri-dimensionnalité est tout aussi abstraite que les autres, puisqu'elle relève également de l'artefactualité géométrique. Il s'avère simplement qu'elle se trouve associée à un concept de sens commun (celui de la réalité concrète, comme on dit) — qui n'est déjà plus vrai dans certaines théories physiques (celle de la relativité, bien entendu, qui exige quatre dimensions, et celle des cordes, par exemple, qui en réclame maintenant onze).

Le point de vue artefactuel sur l'intellectualité esquissé ici est le fond sur lequel la spatialité se trouve mise en relation avec le savoir. C'est dans la mesure où les concepts sont considérés comme des artefacts et donc dotés d'une matérialité constructive, en quelque sorte, que les structures spatiales peuvent s'y appliquer et créer un continuum entre les contenus (les concepts, les savoirs) et ce qui les organise (les structures, les architectures). On connaît bien sûr un certain genre de continuité dans le cas du texte et de ses structures d'emboîtement qui vont du mot au poème ou au roman ou au traité philosophique ou scientifique. Mais l'intention conceptuelle est ici beaucoup plus générale et elle cherche à saisir, pour reprendre l'exemple du texte, non pas tant sa syntaxe que ce qui, dans cette syntaxe, se rattache au livre et à la bibliothèque. Encore une fois, si le livre et la bibliothèque peuvent être saisis comme entités concrètes, ils peuvent l'être également comme entités abstraites, sous le rapport des structures de circulation qui s'y trouvent à l'oeuvre. Ce continuum circulatoire dans le contenu correspond à ce que l'on pourrait appeler l'« hypermédiation », que l'on définira, justement, comme la mise en relation circulationnelle de différents lieux de contenu selon des structures répondant à différents patrons.

La notion d'hypermédiation est donc une notion morphologique au sens architectural du terme, ce qui n'est pas sans relation, bien entendu, avec l'utilisation du préfixe « hyper » dans les termes d'« hypertexte » et d'« hypermédia » ainsi qu'avec la tendance à utiliser le terme d'architecture pour qualifier la structure des hypertextes et des hypermédias. Il s'agit moins ici de lier entre eux des contenus de provenance médiatique diverse, ce que signifie plus précisément la multimédiation, que de rendre compte du dessin (au sens du design) du contenu et par conséquent de sa dimension plastique. L'association du dessin et des arts plastiques est ici essentielle, bien sûr, et en particulier la position conceptuelle du dessin relativement au trivium originel des arts plastiques (architecture, peinture et sculpture) — lesquels ont été multipliés par les formes contemporaines que l'on connaît. L'association du dessin et de l'architecture est encore plus spécifiquement visée, au sens où l'on a pu parler, non seulement d'une représentation de l'architecture, mais également d'une architecture de la représentation.³

D'autre part et de manière tout aussi essentielle, la notion d'hypermédiation n'a pu émerger que récemment d'une distinction entre ce que l'on pourrait appeler deux « conditions de savoir »⁴ : une première, basée sur le livre (codex ou imprimé) et dans laquelle le texte est en position première sur toute autre forme de contenu (à savoir et pour ainsi dire exclusivement l'image), et une deuxième, basée sur l'hypermédia et dans laquelle, non seulement le texte ne se trouve-t-il plus en position fondamentale, mais l'image, et dérivativement le son ainsi que, dans des cas spécifiques, d'autres éléments sensoriels tels la tactilité, commandent les caractères généraux de la formation médiatique des contenus (la médiation).

³Cette question sera amplement traitée au chapitre II.

⁴Cette expression traduit le terme anglais *literacy*, mais en s'écartant de la connotation linguistique qui serait conservée par l'expression « condition lettrée », où « lettré » est défini par *Le Petit Robert* comme « qui a des lettres, de la culture, du savoir ». Le sens du terme anglais utilisé ici est celui donné par *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, publiée en 1971, à savoir : « the quality or state of being literate ; knowledge of letters ; condition in respect to education, especially ability to read and write », *literate* se définissant lui-même comme « acquainted with letters ; educated, instructed, learned ». L'extension du savoir à d'autres modalités expressives que le langage écrit, constitue l'un des enjeux de la présente thèse.

Ces deux conditions de savoir n'entretiennent pas tant un rapport de rupture que de généralisation, au sens où l'image, qui possède un statut spécifique et localisé dans la première condition, se trouve à occuper, dans la deuxième, la position de généralité qui est dévolue au texte dans la première. Le texte en vient ainsi à être considéré, dans la deuxième condition, comme une forme d'image et le livre, comme une sorte de médiation. En réalité, le concept d'image se modifie dans la deuxième condition de savoir à proportion du degré de généralité qu'il y acquiert, jusqu'à constituer une métonymie pour tout contenu médiatique (de manière symétrique à la généralité du texte dans la première condition — où tout finit par être considéré comme lisible). D'autre part, la révélation progressive de certaines propriétés imagières et médiatiques du texte et du livre, qui étaient demeurées invisibles dans les limites de la première condition, en arrive à modifier même la notion locale et spécifique d'image qui y a cours. En réalité, le statut de l'image et de la médiation dans la deuxième condition de savoir pointe en direction de la position primordiale accordée à certaines notions pré-linguistiques, proto-médiatiques en quelque sorte, dans certaines théories philosophiques⁵ — notions qui, au-delà de l'iconicité, ont des connotations plus abstraites et spatiales⁶. Ce que l'image introduit de manière métonymique, c'est donc en fait la spatialité, de sorte que dire que le texte est une image, c'est affirmer que l'espace lui est tout autant caractéristique qu'il s'avère l'être dans le cas de l'image.

⁵Pensons ici aux philosophies d'Aristote et de Kant, dans lesquelles « jamais l'âme ne pense sans image [...] l'exercice même de l'intellect doit être accompagné d'une image » (Aristote [5] III, 7, 431a, 15–20, p. 191 et III, 8, 432a, 5–10, p. 197), et la « représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image [est] le schème de ce concept. [...] Les schèmes des concepts purs de l'entendement sont donc les vraies et les seules conditions qui permettent de procurer à ces concepts un rapport à des objets, par suite une *signification* » (Kant [70] pp. 152 et 155).

⁶La notion d'iconicité est entendue ici dans un sens large, qui concerne l'image dans son rapport (non-symbolique) à une réalité qui lui est extérieure, c'est-à-dire dans son implication ontologique. Il est intéressant de considérer, en contrepoint, ces entités visuelles appelées « icones » qui sont utilisées dans les interfaces graphiques des ordinateurs et dont la dimension fonctionnelle, formelle et syntaxique, prédomine largement, quand elle ne s'y substitue pas purement et simplement, sur la dimension ontologique. Leur implication spatiale se manifeste particulièrement dans le fait que ces icones sont principalement utilisées pour la navigation dans l'espace de l'interface graphique.

Le rapport entre textualité et spatialité a été développé, bien sûr, dans le livre d'artiste ⁷, à la fois dans ses aspects iconique (la forme prise par les blocs de texte) et structurel (l'articulation du texte en fonction de l'organisation du livre ⁸). Il a également été examiné dans de nombreuses études portant sur les manuscrits enluminés et les livres de glose ⁹. Mais ce qui s'avère particulièrement intéressant pour le présent propos, ce sont les relations qui ont été établies, dans des cas à vrai dire assez spécifiques, entre le texte et l'architecture. Des ouvrages tels l'*Hypnerotomachia Poliphili*, attribué à Francesco Colonna et publié au XV^e siècle ¹⁰, et *La petite maison*, de Jean-François de Bastide, publié au XVIII^e siècle, racontent une histoire érotique s'accompagnant d'une description minutieuse des lieux architecturés où elle se déroule — ces lieux étant, dans le cas de l'*Hypnerotomachia*, par surcroît illustrés. Plus récemment, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, publié en 1978, utilise les divisions d'un immeuble pour disposer les différentes histoires qui composent l'ensemble de son texte, en même temps que cet ensemble tire une partie de son intégrité précisément de son association à l'immeuble dans son unicité. Quelques théoriciens se sont d'autre part également intéressés à la question des rapports entre architecture et littérature, et en particulier à l'architecture comme système de représentation et comme structure de texte ¹¹. Dans tous ces cas, les textes considérés sont littéraires plutôt que théoriques et, bien qu'il ne soit pas question ici de conclure à l'absence d'enjeux épistémologiques dans la littérature, il reste que les textes qui se donnent littéralement comme théorie représentent une meilleure cible pour une entreprise qui vise à analyser et à développer l'hypermédiation de la connaissance.

⁷Remarquablement, un phénomène du XX^e siècle, selon Drucker [44]. Voir aussi Moeglin-Delcroix [93].

⁸Deux aspects à vrai dire constants dans toute forme de livre, manuscrit ou imprimé.

⁹Notamment De Hamel [38] et [39].

¹⁰En 1499. Première traduction française complète par Claude Popelin en 1883. Cette traduction est contestée sur certains points par Joscelyn Goodwin [33], auteur de la première traduction anglaise complète. L'attribution à Francesco Colonna a été contestée par Liane Lefavre [75], qui argumente plutôt en faveur d'Alberti, comme l'indique le titre de son ouvrage.

¹¹Bloomer [18], Eriksen [49].

Or plus près de notre objet, Erwin Panofsky, dans son texte intitulé *Gothic Architecture and Scholasticism*¹², a proposé une comparaison terme à terme entre les modalités de la construction architecturale gothique et celles de la pensée théorique scolastique. La comparaison s'effectue sur un plan en quelque sorte psycho-philosophique, où se trouvent identifiés un certain nombre de « modes d'opération » intellectuels considérés comme des « habitudes mentales » (au sens scolastique, remarque Panofsky, d'un « principe qui règle l'action »¹³) présidant à la fois aux constructions gothiques et scolastiques. Les deux principes de base identifiés, la manifestation (*manifestatio*), ou principe d'élucidation ou de clarification¹⁴, et la concordance (*concordantia*), ou principe de réconciliation des contraires¹⁵, ne sont pas 'nativement' des notions spatiales, même dans une compréhension assez abstraite du terme et bien que Panofsky montre comment elles se traduisent de manière très déterminée et non-triviale dans l'ordre architectural, tout comme dans l'ordre théorique d'ailleurs. Sans entrer dans une critique de l'ouvrage de Panofsky, il apparaît en fait assez clairement que l'ordre théorique détermine ici *ab initio* l'ordre architectural, et il n'est pas anodin à cet égard que Panofsky mette en relation l'emprise de la scolastique sur le système d'éducation médiéval ainsi que sur la diffusion de la doctrine religieuse (les sermons en chaire), et le niveau d'éducation des architectes¹⁶.

La notion d'architecture de savoir telle qu'introduite dans la thèse procède d'une hypothèse de détermination inverse. Il ne s'agit pas ici de falsifier la proposition de Panofsky mais plutôt d'ouvrir explicitement un champ de possibilités constructives dans lequel la spatialité, en particulier dans sa modalité architecturale, entre littéralement (ce qui n'exclut

¹²Panofsky [103].

¹³Idem, p. 21.

¹⁴Idem, p. 30.

¹⁵Idem, p. 64 sq.

¹⁶Idem, p. 22 sq. En fait, on peut considérer que le lien de causalité est assez clairement affirmé dans la première phrase de la troisième section du texte : « ... de quelle manière l'habitude mentale induite par la première et la haute scolastique [*Early and High Scholasticism*] peut avoir affecté la formation de la première et de la haute architecture gothique [*Early and High Gothic Architecture*] ... » (p. 27 ; je traduis).

pas un degré élevé d'abstraction) dans l'élaboration de théories. Bien qu'il soit espéré que ce champ de possibilités démontre une généralité qui puisse éventuellement rendre visible des éléments de spatialité à l'oeuvre, quoique non habituellement reconnus comme tels, dans la théorisation traditionnelle, il s'agit principalement ici de créer un registre d'intelligibilité théorique qui admette, non seulement des médiations non-discursives ¹⁷, mais aussi et surtout des formes spatiales, plastiques, d'organisation dotées d'une capacité structurante tout aussi signifiante et décisive sur le plan de la constitution des théories ainsi construites, que les structures logiques organisant les propositions selon des patrons déterminés dans les théories traditionnelles.

Sans doute est-il à prévoir que les théories « plastiques » (pour les distinguer des théories « discursives ») dont il est ici question entretiennent un rapport original à la réalité qui ne soit ni celui des théories empiriques ni, à l'autre bout de l'échelle, celui des théories mathématiques. Et sans doute est-il également prévisible que l'on se demande en quoi ce rapport à la réalité est de nature théorique ou, pour éviter la pétition de principe (puisqu'il ne saurait s'agir de répondre en montrant comment les théories plastiques sont réductibles aux théories discursives), pourquoi l'on cherche à accorder au rapport à la réalité impliqué dans de telles constructions plastiques, toutes spécifiques qu'elles soient, le statut de théorie. La première réponse est en un certain sens circonstancielle : elle a trait à l'intégration des arts parmi les disciplines académiques universitaires, de sorte que l'art se trouve enrôlé, avec ces autres disciplines, sous la bannière de la connaissance savante. Une telle situation a depuis longtemps fait l'envie des plasticiens (du moins de certains d'entre eux). Mais l'intégration institutionnelle (relativement récente) des arts ne résout pas nécessairement son

¹⁷Ce qui est déjà le cas par exemple dans les procédés d'illustration et de visualisation scientifique. Au-delà, il y a toute une discussion actuellement en philosophie des sciences sur le statut de l'image dans le raisonnement scientifique. Voir en particulier Giere [56], qui traite notamment de l'impact de certaines représentations visuelles des contours des continents terrestres sur la formulation des arguments en faveur de l'hypothèse de la tectonique des plaques telle que formulée par Alfred Wegener dans les années 1920.

intégration épistémologique, surtout lorsque l'épistémologie ambiante s'avère profondément discursive. Or la théorie constitue précisément la structure discursive par excellence de la connaissance savante, ou si l'on veut, elle est la forme dans laquelle s'expriment les rapports à la réalité qui relèvent de ce type de connaissance. L'art est donc invité, dans cette perspective, à montrer qu'il est capable de théorie.

D'autre part et conversement, l'intégration disciplinaire de l'art ne saurait s'effectuer sans modification de l'épistémologie universitaire ambiante. En d'autres termes, les disciplines artistiques sont originales relativement aux disciplines discursives, c'est-à-dire qu'elles ne leur sont pas réductibles et qu'elles sont en ce sens épistémologiquement émergentes. Ce qui fonde cette irréductibilité et qui explique cette émergence coïncide précisément avec leur non-discursivité (leur plasticité), et pointe en direction d'une dimension de la théorisation qui n'avait pas été prise en considération dans la tradition discursive. Cette dimension, c'est la médiation. Les disciplines artistiques en sont des spécialistes, ce qui veut dire qu'elles se préoccupent fondamentalement de la dimension plastique des contenus, du sens dans lequel le moyen d'expression (le médium ou le média) appartient au contenu qu'il exprime — ou, pour être encore plus strict, du sens dans lequel le moyen d'expression est exactement, dans chacune des formes singulières qu'il prend, le contenu présumément distinct que ce faisant il est réputé exprimer. Les disciplines discursives, de ce point de vue, n'échappent pas à la médiation, qui consiste en l'occurrence dans leur dimension textuelle et éventuellement livresque, et ce, sans doute jusques dans leurs constructions théoriques. L'intégration universitaire des disciplines artistiques a donc pour conséquence d'obliger à prendre en considération les facteurs médiatiques à l'oeuvre dans toute théorisation de manière à éventuellement élargir la compréhension générale de ce qu'est un rapport de type théorique à la réalité (une théorie). On a là, en fin de compte, une situation caractéristique de la deuxième condition de savoir.

L'hypothèse de la spatialité du savoir que veut capturer ici le concept d'hypermédiation a donc pour enjeu l'élargissement médiatique du processus de théorisation ainsi que les transformations conséquentes du concept même de théorie. Ces transformations sont en quelque sorte préfigurées dans un certain nombre de constructions intellectuelles qui ont pris place dans le contexte de la première condition de savoir et que la présente recherche a pour objet de considérer. Ces constructions ont la particularité d'avoir utilisé les structures architecturales dans un processus de théorisation plus large lié à un savoir spécifique — donnant ainsi une forme bien déterminée au lien entre spatialité et savoir dont il vient d'être question. Elle constituent, ce faisant, un passage qui semble très inspirant pour les inventions qui restent à faire sur le plan de la plastique théorique, si l'on peut dire, en même temps qu'elles donnent un sens de la continuité entre deux conditions de savoir dont il apparaît plus plausible — et plus congruent avec les travaux de théorisation dans les disciplines universitaires qui continuent d'exister — de penser qu'elles entretiennent un rapport de complexification plutôt que de rupture. Trois de ces constructions intellectuelles sont respectivement examinées et discutées dans chacun des trois premiers chapitres qui vont suivre. La première construction concerne l'art architectural de la mémoire, une théorie rhétorique développée dans l'Antiquité gréco-romaine, selon laquelle la déambulation, à la fois réelle et mentale, dans des constructions architecturales, entre dans la structuration mémorielle des discours. La deuxième construction a partie liée avec le dispositif perspectiviste imaginé par l'architecte florentin Filippo Brunelleschi et avec un certain nombre de vues d'architecture peintes durant le Quattrocento, dont le caractère réflexif fait apparaître en position centrale un sens marginalisé mais précisément plastique de la théorie. La troisième construction met en correspondance un traité rédigé par le philosophe austro-anglais Ludwig Wittgenstein au début du XX^e siècle et une maison viennoise à l'édification de laquelle il a travaillé à titre d'architecte peu après et d'une certaine manière corrélativement

à la rédaction de ce traité, mettant en correspondance la plastique du premier et la théorie de la seconde.

Le quatrième chapitre traite quant à lui de l'oeuvre à laquelle la présente thèse est associée, une construction hypermédiale, comme il a été dit, située sur la Toile et intitulée *Collegium*. Cette construction s'ajoute aux précédentes mais dans un mouvement de projection plutôt que d'analyse. *Collegium* constitue en effet le terrain d'expérimentation des hypothèses qui sont élaborées dans le présent texte, de sorte qu'il contribue de manière spécifique et en quelque sorte autonome à leur élaboration. L'oeuvre fait émerger une figure théorique dont le dernier chapitre se charge de relever la constellation conceptuelle, en particulier un certain nombre de dimensions du travail de construction intellectuelle qu'une conception plus stricte et plus discursive de la théorie n'aurait pas retenues et dont le travail effectué dans les trois premiers chapitres a pour tâche de préparer le terrain.

Chapitre I — L'art architectural de la mémoire : le discours mis en espace

Le premier cas de figure à considérer pour la compréhension du concept d'architecture de savoir correspond à une tradition intellectuelle qui s'est maintenue, sous des formes diverses, jusqu'à la fin de la Renaissance, où un certain nombre d'hypothèses font valoir qu'elle s'est transmuée en une méthode d'investigation qui est devenue ce que nous appelons maintenant la *méthode scientifique*¹. On pourrait même dire que cette tradition se trouve au fondement du concept d'architecture de savoir, non pas seulement au sens d'une exemplification particulièrement littérale de ce concept, mais également, et sans doute pour la même raison, au sens où elle en constitue un cas exemplaire. Cette exemplarité se trouve encore raffermie par le fait qu'elle occupe une position d'origine dans l'histoire que revendique ce concept.

Cette tradition, c'est celle de l'art de la mémoire. Sa première apparition formalisée est comme partie de la rhétorique, la *memoria*, parmi ces quatre autres que sont l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio* et la *pronunciatio*². Cette apparition est réputée s'être effectuée,

¹Frances Yates et Paolo Rossi consacrent chacun un chapitre de leur ouvrage principal sur l'art de la mémoire à cette question. Ainsi Frances Yates, dans le chapitre intitulé « The Art of Memory and the Growth of Scientific Method » de son ouvrage intitulé *The Art of Memory* [137], remarque-t-elle qu'au XVII^e siècle, « l'art de la mémoire subit encore une autre de ses transformations, passant d'une méthode pour mémoriser l'encyclopédie du savoir et pour réfléchir le monde dans la mémoire [ce qu'elle est à la Renaissance, époque des théâtres de mémoire, dans les travaux de Giulio Camillo (circa 1480–1544), Giordano Bruno (1548–1600) et Robert Fludd (1574–1637)], à une aide dans l'investigation de l'encyclopédie et du monde avec l'objectif de découvrir du nouveau savoir » ([137] p. 355 ; je traduis). Quant à Paolo Rossi, il ouvre le chapitre intitulé « Artificial Memory and the New Scientific Method : Ramus, Bacon, Descartes » de son livre *Logic and the Art of Memory — The Quest for a Universal Language* [113], par l'affirmation que « la dernière moitié du seizième siècle vit apparaître les résultats des efforts de Ramus [1515–1572] pour situer les problèmes de la mémoire et les règles de la mnémotechnique dans un contexte intellectuel plus large, préoccupé par la réforme des méthodes d'invention et par la transmission du savoir » ([113] p. 97 ; je traduis).

²« Ces cinq parties sont définies par Cicéron (106–43 AEC) comme suit : L'invention est la cogitation des choses vraies, ou des choses similaires à la vérité, afin de rendre plausible son propos ; la disposition est l'ordonnancement des choses ainsi découvertes ; l'élocution est l'accomodement de mots appropriés aux [choses] inventées ; la mémoire est la perception ferme dans l'esprit des choses et des mots ; la prononciation est la modération de la voix et du corps pour convenir à la dignité des choses et des mots » ([137] p. 24, citant Cicéron, *De inventione*, I, vii, 9, dans une traduction remaniée de H. M. Hubbell, édition Loeb ; je traduis de l'anglais).

comme il se doit, dans le cadre d'un traité de rhétorique intitulé *Rhetorica ad Herennium*, longtemps attribué à Cicéron comme seconde partie de son traité intitulé *De Inventione*, chacune de ces parties faisant office, respectivement et de ce point de vue, de première et de seconde rhétorique³. Suivant de près ce document d'origine dans la tradition qui se trouve au fondement des architectures de savoir, le *De Oratore* de Cicéron⁴, dans lequel cet art de la mémoire se trouve exposé, désigne lui-même un événement fondateur, mélange d'ingrédients réalistes et mythologiques et consignation tout au mieux d'un récit transmis oralement et dont on trouve dans l'histoire quelques traces écrites⁵. Cicéron y dit en effet :

[...] je rends grâce au vieux Simonide de Céos qui fut, dit-on, l'inventeur de la mémoire artificielle⁶. On raconte que, soupant un jour à Crannon, en Thessalie, chez Scopas, homme riche et noble, Simonide chanta une ode en l'honneur de son hôte, où, pour embellir sa matière à la façon des poètes, il s'était beaucoup étendu sur Castor et Pollux⁷. Scopas, poussé par une basse avarice, dit à Simonide qu'il ne lui donnerait pour ses vers que la moitié du prix convenu et que le reste, l'auteur pouvait aller le réclamer, si bon lui semblait, à ses amis les Tyndarides⁸ qui avaient eu la moitié de l'éloge. Quelques instants après, on vint prier Simonide de sortir : deux jeunes gens se tenaient à la porte, qui demandaient avec instance à lui parler. Il se leva, sortit et ne trouva personne. Mais dans le même moment, la salle où Scopas était à table s'écroula, et cette ruine l'écrasa, lui et ses proches. Comme les parents des victimes, qui désiraient ensevelir leurs morts, ne pouvaient reconnaître les cadavres affreusement broyés, Simonide, en

³Selon Harry Caplan, traducteur anglais de *Ad C. Herennium* dans l'édition Loeb, « le fait que le traité soit apparu, à partir de l'époque de Jérôme (circa 347–419 ou 420), comme un ouvrage de Cicéron lui donna un prestige dont il bénéficia pendant plus de mille ans. En raison de sa position dans le MSS. où il suit le *De Inventione*, il fut appelé au XII^e siècle *Rhetorica Secunda* ; plus tard encore il fut appelé *Rhetorica Nova*, dans la croyance que Cicéron l'avait écrit pour remplacer le *De Inventione* de sa jeunesse » ([30] pp. vii–viii ; je traduis). Par un ensemble de raisonnements ayant trait à la cohérence doctrinale des deux textes, à la pensée et au style de l'ouvrage ainsi qu'aux citations d'autres auteurs romains, cette attribution à Cicéron, poursuit Caplan, est considérée par la plupart des éditeurs comme erronée (idem, p. ix).

⁴Voir Caplan, idem, p. viii.

⁵Voir à ce sujet Edmond Courbaud, traducteur français du traité *De l'orateur* à la Société d'édition Les Belles Lettres, qui, dans une note, renvoie à Phèdre (Caius Julius Phaedrus, 15 AEC – 50 ; on trouve en effet dans ses *Fables d'Ésope*, Livre IV, 22, l'histoire de Simonide, intitulée *De Simonide*) et à Quintilien (30–96 ; *Institution oratoire*, XI, 2, 11–13). Courbaud renvoie également aux *Fables* de Jean de La Fontaine (1621–1695), dont la fable 14 du Livre I s'intitule *Simonide préservé par les dieux* ([31] pp. 153–154).

⁶Par opposition à la mémoire naturelle, dont Cicéron traite dans le même ouvrage. Voir en particulier Livre II, LXXXVII, 355–357.

⁷Castor et Pollux, fils jumeaux de Zeus et de Lédia (princesse de l'Étolie) et patrons des cavaliers et des navigateurs. Aussi appelés les Dioscures (Pinsent [107] pp. 109 et 113).

⁸Autre nom pour Castor et Pollux, qui réfère à leur père (non-géniteur ; époux de Lédia), Tyndare, roi légendaire de Sparte.

se rappelant les places que les convives avaient tous occupées sur les lits, permit aux familles de retrouver et d'inhumer les restes de chacun d'eux.⁹

La naissance quasi-mythique de l'art de la mémoire implique ainsi une dimension architecturale, la pièce dans laquelle dînent les invités de Scopas, parmi lesquels Simonide, de même que le mobilier articulant cette architecture et assignant une place déterminée à chaque invité. Remarquablement, c'est la destruction de cette architecture, à laquelle échappe Simonide par l'intervention (divine) de ceux-là même qu'il a loués dans son discours, qui fait émerger, avec la remémoration de Simonide, la reconstitution architecturale qui donnera accès à ce que sait Simonide et que les autres ignorent, à savoir la place occupée par les convives lors du souper et par conséquent l'identité des restes humains qui se trouvent encore dans la pièce effondrée. L'art de la mémoire procède ainsi d'un fait typique de l'histoire naturelle humaine, à savoir le positionnement d'individus dans des lieux architecturés et donc bien définis¹⁰. Cette mémoire qui devient un art est d'abord fondée en nature — une nature humaine, bien sûr, qui renferme la mémoire telle qu'elle vient avec sa constitution organique, mais dont on pense qu'elle implique également et nécessairement une capacité de culture, en particulier une capacité artefactuelle, celle qui s'exprime dans des constructions aussi différentes que des architectures et des discours et également celle, en l'occurrence, qui permet à Simonide de transiter d'une remémoration naturelle à un artifice de mémorisation.

Cicéron conclut en effet :

Instruit par cet événement, il [Simonide] s'aperçut que l'ordre est ce qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire. Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces

⁹Cicéron [31] Livre II, LXXXVI, 351–353, pp. 153–154.

¹⁰La richesse de Scopas, qui peut assigner un lit à chacun de ses invités, contribue à augmenter ce caractère bien défini, en raison d'un investissement plus important dans l'architecture (et dans son mobilier).

images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. ¹¹

Et comme pour relire à nouveau, mais au niveau de l'artifice résultant plutôt que de l'événement initiateur, l'architecture et le discours, et clore par l'écriture ce qui avait commencé par la parole, Cicéron ajoute : « Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace ¹² ».

Les lieux (*loci*) et les images (*imagines*) constitueront en quelque sorte les unités élémentaires de l'art de la mémoire tout au long de son histoire. Cette dernière est partagée, selon l'ordre historique traditionnel, en une période gréco-romaine, une période médiévale et une période renaissante. D'un point de vue abstrait et formel, le rapport entre les lieux et les images demeurera constant tout au long de ces périodes. Mais il s'agit d'un rapport basique, quasi grammatical, qui est d'un ordre apparenté à celui de la relation ontologique entre objet et propriété ou de la relation linguistique entre sujet et prédicat. C'est ce qui fera office de lieu et d'image au cours de ces différentes périodes qui variera considérablement, en fonction notamment des dispositifs et des supports de la culture intellectuelle ambiante ainsi que des milieux plus spécifiques dans lesquels l'art de la mémoire sera cultivé. La constance du rapport formel entre les lieux et les images ne le rend tout de même pas pour autant trivial. Au contraire, les variations de périodes constituent autant d'objets et, en un certain sens, de modalités d'analyse différents de ce rapport, propres à (r)établir une continuité entre sa tradition historique et sa résurgence, en l'espèce de citations et de mises en exemple si ce n'est en celui d'une pratique, dans un certain nombre d'essais sur l'hypermédiation et la cyberspatialité ¹³.

¹¹Idem, p. 154.

¹²Idem.

¹³Voir en particulier les ouvrages cités à la note 10 de la Conclusion. L'on est tenté d'observer d'autre part, dans le domaine, un certain 'retour à l'Antique', comme dans Laurel [73], où les quatre causalités aristotéliennes (formelle, matérielle, efficiente et finale) sont utilisées pour réfléchir sur les interfaces graphiques, conçues dans la foulée des scènes théâtrales.

Sans doute faut-il attribuer à une transformation récente de notre condition de savoir, qui a été évoquée en introduction, ce retour sur la spatialité de la pensée et sur son caractère profondément imagier — en tout cas, et à tout le moins, sur la dimension possiblement intellectuelle des images ainsi que de leurs structures de présentation. Mais au-delà, et toujours en relation avec cette condition transformée, ce qui est en jeu concerne le rapport de prédominance, sur le plan de la forme même du savoir, entre les caractéristiques, ou, pour parler artificiellement, les dispositifs discursifs du savoir et ses caractéristiques ou dispositifs non-discursifs — ses caractéristiques ou dispositifs imagiers, pourrait-on dire, puisqu'il s'agit principalement d'eux et que, pour les besoins de la présente différenciation, ils peuvent être saisis en représentation (métonymique) de la non-discursivité dans sa généralité. En réalité, ce que l'on pourrait appeler le paradigme de la discursivité et le paradigme de la non-discursivité, et donc en particulier, à l'intérieur de ce dernier, le paradigme de l'image, se distinguent foncièrement sur le plan de la spatialité, le premier excluant ce que le second, précisément, revendique comme (partie de) son contenu même. Dans une culture savante à prédominance discursive, l'espace n'a pas sa place, pour ainsi dire, dans le contenu de la pensée à l'expression de laquelle il n'est réputé contribuer que de manière accessoire. Dans une culture savante à prédominance imagière — ce qui ne s'est sans doute jamais produit, du moins dans la première condition de savoir, que dans des enclaves en territoire discursif¹⁴ —, l'espace est au contraire la matière même du contenu ou, pour parler plus abstraitement, sa substance, un peu à la manière de la signification, dont on pourrait affirmer, de manière apparentée, qu'elle est la matière même ou la substance du contenu discursif. En faisant le chemin de retour, on pourrait considérer que les productions non-discursives ou imagières reviennent à articuler l'espace tout comme le discours articule la signification. Mais il ne s'agit pas ici d'établir une relation terme à terme entre

¹⁴En tout cas dans la culture occidentale. Les arts plastiques, semble-t-il, ont constitué de tout temps de telles enclaves.

les paradigmes discursif et non-discursif. À vrai dire, l'un des propos du présent chapitre est plutôt de faire voir la spatialité inhérente à la discursivité, au-delà des contingences que cette dernière veut bien admettre.

L'art de la mémoire s'avère, de ce point de vue, fort éloquent. Il introduit en effet une spatialité qui lui est propre et dont on peut par conséquent dire qu'elle est native de dispositifs ou d'artefacts intellectuels — n'oublions pas que l'art de la mémoire est celui d'une mémoire artificielle. Cette spatialité, lorsqu'elle traverse les barrières de la culture non-discursive et imagière dont elle est d'abord empruntée pour s'adonner à la culture intellectuelle discursive à laquelle on la destine, s'intellectualise en même qu'elle matérialise cette dernière, créant une continuité entre les deux univers. Il en résulte une spatialisation du contenu discursif qui n'élimine pas les propriétés intrinsèques de la discursivité (celles qui ont trait à la substance significative) mais qui les reprend dans une matière suffisamment abstraite, la spatialité dans la forme qui est la sienne ici, pour qu'un rapport entre les deux puisse être établi. Ce rapport n'implique aucunement que les éléments de ces univers, en l'occurrence ceux de l'univers non-discursif, deviennent les signes de l'autre univers, dans ce cas l'univers discursif, à la manière sémiologique¹⁵, c'est-à-dire au sens où l'entité matérielle est le signe de (signifie) son contenu. Tout à fait différemment, la spatialisation établit, entre l'univers non-discursif dont elle procède, et qui détermine la forme plus spécifique qu'elle prend et pour laquelle on l'emprunte (et qui varie, comme on l'a vu, selon les périodes considérées de l'art de la mémoire), et l'univers discursif, un rapport beaucoup plus formel qui les articule dans une artefactualité d'un certain point de vue hybride et d'un autre point de vue unique et émergente. L'univers qui en résulte reste un univers non-discursif, et c'est ce qui octroie à la spatialité son caractère prédominant dans l'art de la mémoire. Mais il s'agit d'une spatialité en quelque sorte distillée, dans laquelle ressort entre toutes

¹⁵Dont on a des raisons de penser par ailleurs qu'elle est d'autant mieux faite pour la discursivité qu'elle en est native. Voir Leblanc [74].

cette propriété essentielle de la spatialité qui rend justement possible l'émergence des différents univers de l'art de la mémoire, à savoir la structuralité¹⁶ — cet ordre dont Simonide s'aperçoit qu'il s'est avéré central dans son processus de remémoration et qu'il constitue la clef de la mémoire artificielle.

Cette spatialité abstraite et intellectualisée¹⁷ dans laquelle prédomine la structuralité est à la base du concept de plasticité que la présente thèse se propose de développer. C'est donc avec une attention particulière à cette spatialité, dont on peut dire que l'art de la mémoire l'incarne exemplairement, que la période gréco-romaine de l'art de la mémoire, qui en a généré une manière spécifiquement et originairement architecturale, va, dans ce qui suit, être examinée. Mais l'art de la mémoire n'est pas qu'affaire de lieux ; il concerne également les images. Et bien que les images soient, dans les dispositifs mémoriels, dépendantes des lieux (elles ne se conçoivent pas en dehors de ces derniers ni de leur ordonnancement¹⁸), elles possèdent néanmoins une forme d'autonomie qui compte dans l'économie interne de ces dispositifs. Encore une fois, la nature de cette contribution varie selon les périodes dont relèvent ces dispositifs. Mais une dimension demeure constante : le caractère esthético-émotif des images et la propriété, liée à ce caractère, d'agir sur la mémoire (les *images* sont en effet, et plus spécifiquement, des *images agentes*, des images agissantes). Agir sur la mémoire, c'est déclencher des processus associatifs dans lesquels ce qui fait se souvenir

¹⁶Il sera intéressant ici de référer à Vitruve [126] (circa 25 AEC), où la *structura* « réfère à différents types de travaux de maçonnerie effectué avec de petites pierres [...] un type de maçonnerie [...] qui semble constituer pour Vitruve le premier cadre de référence [*frame of reference*] » (note de Rowland, p. 180 ; je traduis) — il s'agit ici, donc, de l'espace architectural. L'on référerait également et bien sûr à la notion de tectonique, qui entre dans l'étymologie du mot *architecture* et dont *Le Petit Robert* définit le sens associé à sa forme adjectivale comme « étude de structure ». La dimension tectonique de l'architecture (qui concerne sa structure) par opposition à sa dimension sculpturale si l'on peut dire (qui concerne sa masse), est examinée dans l'étude de Frampton [51].

¹⁷Par « intellectualisée », il faut entendre le fait d'apparaître dans ou d'appartenir à des artefacts intellectuels. Quant à « intellectuel », la définition du dictionnaire suffira à notre propos : « qui se rapporte à l'intelligence (connaissance ou entendement) » (*Le Petit Robert*).

¹⁸« Mais ces formes sensibles, corporelles, ont besoin, comme toutes les choses visibles de ce monde, d'occuper une place dans l'espace : un corps ne peut se comprendre sans la place qu'il occupe » (Cicéron [31] Livre II, LXXXVII, 358, p. 155).

(les images agissantes de la mémoire artificielle) fait apparaître ce dont il faut se souvenir (les images mentales de la mémoire naturelle, qui peuvent correspondre à des éléments discursifs tout autant que non-discursifs).

Ces liens d'association et de correspondance ne procèdent pas, à leur tour, selon un ordre sémiologique, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas (réductibles à) des liens de signification. Ils fonctionnent plutôt dans un ordre plastique tout à fait spécifique à l'art de la mémoire. En d'autres termes, les images mémorielles (artificielles) ne demandent pas à être interprétées pour qu'apparaissent les images mentales qui leur correspondent. Elles sont beaucoup plus performantes que cela, actives (agissantes) plutôt que passives¹⁹ — au point où on leur attribuera, dans certains systèmes renaissants, des propriétés magiques. Cela, cette propriété agissante, constitue exactement la raison pour laquelle ces images sont construites comme elles le sont, c'est-à-dire avec le souci d'émouvoir. Il est assez remarquable en effet que leur logique compositionnelle, au contraire de viser la description pure et simple des images mentales à retenir, cherche plutôt la provocation, au point d'aller délibérément à l'encontre du sens commun et de l'ordre naturel des choses. L'art de la mémoire comporte, de ce point de vue, un art du bizarre et du grotesque ou en tout cas de l'insolite, qui est aussi d'une certaine manière un art de l'arbitraire.

Mais il s'agit plus encore, en réalité, d'un art heuristique, dont le précédent constitue un moyen. Il importe en effet de garder à l'esprit que l'art de la mémoire est, à l'origine, l'une des parties de la rhétorique et que cette dernière, d'une manière apparentée aux deux autres disciplines (la grammaire et la logique) du trivium auquel elle appartient²⁰, est une

¹⁹On pense ici au cognitivisme, une attitude théorique selon laquelle la réception est un processus mental actif.

²⁰ Le trivium est lui-même une partie des arts libéraux, l'autre partie étant le quadrivium (arithmétique, géométrie, musique et astronomie). L'ouvrage source à cet égard est *Des noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella (deuxième moitié du IV^e siècle) — une édition récente est celle de Stahl [122]. En fait, toutes ces disciplines sont des arts et donc des manières de faire.

discipline prescriptive. Cependant, et à la différence de ces deux disciplines, la rhétorique est un art de performance, qui vise à produire des effets, à générer des émotions dans un auditoire au moment même où elle s'exerce²¹. La mémoire n'est pas de ce point de vue un simple inventaire des parties du discours à prononcer ; elle intervient en cours de performance, comme une heuristique immédiate en quelque sorte, dans la (re)génération du discours en train d'être délivré, et l'on peut comprendre en quel sens l'émotion, plutôt que la description, y constitue le plus court chemin pour accéder aux parties du discours préalablement mémorisé. Un art de performance inclut en général un art de préparation, et la performance sera d'autant mieux réussie qu'elle a été savamment organisée²². En l'occurrence, l'efficacité en cours de performance de l'heuristique imagière dépendra du caractère émotivement judicieux de la construction des images mémorielles (celles de la mémoire artificielle, rappelons-le). Or la règle est absolument claire ici, qui traverse toutes les formes d'art de la mémoire : l'efficacité des images mémorielles est une affaire idiosyncratique. La logique émotionnelle, si l'on peut dire, qui préside à la construction de ces images relève d'une connaissance propre de soi dans laquelle les prescriptions, s'il en est, ont un champ de validité individuel, c'est-à-dire unique et complètement particulier. Et en effet, le caractère saisissant des images mémorielles ainsi que les registres émotionnels qui commandent leur variété sont susceptibles de différer d'un rhéteur à l'autre malgré une communauté de culture — on pourrait même dire que c'est l'éloignement de cette communauté de sens, la marginalité inhérente à ce reste de société que constitue toute individualité, qui engendre leur intensité. L'art de l'arbitraire dont dépend la constitution des images mémorielles est

²¹ « Ainsi les règles de l'art oratoire s'appuient sur ces trois ressorts de persuasion : prouver la vérité de ce qu'on affirme, se concilier la bienveillance des auditeurs, éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause » (Cicéron [31] Livre II, XXVI, 115, p. 53).

²² Il s'agit donc d'un savoir qui consiste même à prévoir l'imprévisible, c'est-à-dire à savoir comment faire avec des éléments imprévus.

en quelque sorte et en réalité un art de libre arbitre — corrélat rhétorique de la connaissance de soi dont dépend leur efficacité.

Le caractère idiosyncratique inhérent à l'émotivité de la remémoration rhétorique vient renforcer le sens dans lequel les images mémorielles relèvent d'une plastique plutôt que d'une sémiologie. Si la constitution même de ces images est en effet d'ordre émotif et si cette émotivité sert un efficace dont la validité est strictement individuelle (rappelons ici qu'il ne s'agit pas de l'efficacité du discours sur son auditoire mais de l'efficacité des images mémorielles sur la remémoration du rhéteur lorsqu'il prononce ce discours), c'est que l'art de la mémoire est orienté vers la production d'un discours, ou plus généralement d'un savoir, plutôt que vers la réception de ce discours ou de ce savoir. Il ressortit, en d'autres termes, à une logique de fabrication plutôt qu'à une logique d'interprétation, dont les dispositifs et les procédures ne sont en aucune manière représentés dans l'objet fabriqué (par exemple, un discours prononcé en public) ni encore moins donnés comme tels en représentation. S'ils l'étaient, ils gagneraient un statut d'objectivité supposant une complexification de la logique de fabrication — appelant d'autres dispositifs non représentés dans ce qui constituerait en réalité un nouvel objet. Il faut d'ailleurs prendre soin de distinguer ici le caractère individuel de la logique de fabrication de ce qui serait un caractère privé. Les logiques de fabrication ne sont pas privées : elles se communiquent et même elles s'enseignent. Mais elles ne sont jamais mieux transmises que par leur propre présentation, c'est-à-dire comme exemples fonctionnant dans un processus d'imitation. En ce sens, elles s'adressent à d'autres producteurs plutôt qu'à des récepteurs²³. Et les fragments descriptifs que de telles présentations pourraient comporter, par exemple pour faire saisir des consignes relatives à la connaissance de soi, fonctionnent néanmoins dans une économie de présentation sans laquelle elles ne se comprendraient sans doute pas.

²³Qui ne vont pas copier ces exemples mais les imiter — c'est-à-dire fabriquer leur propre système.

Les prescriptions de l'art de la mémoire ne concernent pas que la composition des images cependant ; elles s'adressent également à la constitution des lieux. Or c'est sur ce plan que se distinguent principalement les trois périodes de son histoire. La période gréco-romaine est en effet marquée par la nature architecturale (au sens restreint des bâtiments et de leurs dessins) des lieux de mémoire, la période médiévale, par une constitution plus abstraite relative aux codex et à la composition de leurs pages ainsi que du texte qu'elles contiennent, et la période renaissante, par l'utilisation de figures géométriques dans lesquelles dominent des rapports de proportionnalité. C'est la période gréco-romaine de l'art de la mémoire qui va donc nous intéresser ici, en raison de son utilisation littérale de l'architecture ainsi que de sa contribution explicite à la question des relations entre spatialité et savoir.

L'art architectural de la mémoire

C'est dans le *Rhetorica Ad Herennium*, daté du 1^{er} siècle avant l'ère chrétienne²⁴, que l'on trouve la description la plus ancienne de l'art de la mémoire, comme l'une des cinq parties de la rhétorique héritée de la tradition grecque²⁵. Outre quelques considérations sur la distinction entre la mémoire naturelle et la mémoire artificielle ainsi que sur la nécessité, dans le second cas, d'une méthode et d'une discipline, cette partie du texte traite essentiellement de deux sujets : la manière de constituer les lieux de mémoire et la manière de composer les images qui y logent. En ce qui concerne cette dernière, deux sortes d'images sont distinguées, celles pour les choses (*res*) et celles pour les mots (*verba*), selon que l'orateur veut se remémorer son discours ou une partie de celui-ci, par son sujet ou par son expression.

Quelques exemples de composition d'images dans l'un et l'autre cas sont fournis. Ainsi est-

²⁴Deuxième décennie, circa 86–82 AEC selon Yates [137], p. 20. Les trois sources principales pour l'art architectural de la mémoire sont [Cicéron] [30], Cicéron [31] et Quintilien [110].

²⁵[Cicéron] [30] p. vii. L'exposé occupe les toutes dernières sections (XVII à XXIV) du troisième livre du traité (sur quatre), et donc une très petite portion de l'ouvrage. La traduction française est la mienne, à partir du texte anglais de l'édition de Caplan et en prenant appui sur celle de Henri Bornecque aux éditions Classiques Garnier à Paris (dont le style m'est apparu trop littéraire).

il proposé, pour le premier cas, de retenir l'objet d'une accusation à l'effet qu'un certain individu en a tué un autre en l'empoisonnant pour un mobile lié à un héritage et qu'il existe des complices et des témoins de cet acte, en composant une image dans laquelle la victime (une image de la victime réelle ou celle d'un personnage qui la rappelle), souffrante, est allongée dans un lit, l'accusé se tenant à son chevet avec, dans la main droite, une coupe, dans la main gauche, des tablettes et, au quatrième doigt, des testicules de bélier²⁶. Dans le cas des images pour mots, il est proposé de retenir la séquence *domum itionem reges* dans la ligne *Iam domum itionem reges Atridae parant* (que l'on peut traduire par « Et maintenant les rois, fils d'Atrée, se préparent à rentrer chez eux ») en composant l'image de Domitien, un individu appartenant à une *gens* plébéienne célèbre, battu par quelques membres de la *gens* marcienne Rex, également célèbre, ce qui suscite l'expression *Domitius Reges*, laquelle rappelle à l'esprit l'expression recherchée (*domum itionem reges*)²⁷. Le reste du texte porte principalement sur le choix des images mémorielles, qui doivent être saisissantes²⁸ et procéder selon des convenances individuelles²⁹.

La manière de constituer les lieux s'effectue sur une base nettement architecturale — « par exemple, nous dit l'auteur de la *Rhetorica*, une maison, un espace entre deux colonnes, un recoin, une arche, ou quelque chose de semblable »³⁰. Ces espaces ont la particularité d'être « entiers, pas trop grands et voyants, de telle façon qu'ils puissent être saisis et embrassés facilement par la mémoire naturelle »³¹. Il est conseillé d'en imaginer un nombre équivalent au nombre d'items à mémoriser et de les organiser en séries, « de telle manière

²⁶Idem, III, XX, 33, p. 215. Les testicules de bélier sont des *testes* (ce qui se traduit par « témoins »), la coupe est le poison et les tablettes, l'héritage.

²⁷Idem, III, XXI, 34, p. 217. Pour l'explication, voir Yates [137], p. 29.

²⁸Idem, III, XXII, 37, p. 221.

²⁹Idem, III, XXIII, 39, p. 223.

³⁰Idem, III, XVI, 29, p. 209.

³¹Idem.

qu'une confusion dans leur ordre ne vienne empêcher de suivre les images »³². La sériation des lieux doit en effet permettre de procéder mémoriellement depuis n'importe lequel d'entre eux vers n'importe quel autre positionné antérieurement ou postérieurement dans la série³³. À cet égard, il est suggéré de garder trace du nombre de lieux dans une série en marquant certains d'entre eux à intervalles réguliers. Par exemple, si la série est marquée à tous les cinq lieux, « nous pourrions placer, dans le cinquième, une main d'or et, dans le dixième, une connaissance dont le nom est Decimus »³⁴ — des images, donc, qui renvoient à la construction même de la série plutôt qu'aux parties du discours à mémoriser.

Sur un plan moins structurel, plus physique en quelque sorte, il est préférable d'imaginer des lieux « occupant une région déserte plutôt que populeuse, parce que la foule et le constant va-et-vient des gens brouille et affaiblit l'impression des images, alors que la solitude garde leurs contours nettement délimités »³⁵. De plus, les lieux doivent différer suffisamment « en forme et en nature »³⁶ pour être facilement distingués — ce qui discrédite, par exemple, les interstices d'une colonnade³⁷. En outre, et de manière résolument physique :

[...] ces lieux doivent être d'une taille modérée et d'une étendue moyenne, car s'ils sont excessivement grands, ils rendent les images floues, alors que s'ils sont trop petits, ils semblent incapables de recevoir un arrangement d'images. De même, ils ne doivent être ni trop éclairés ni trop obscurs, de sorte que les ombres ne viennent pas obscurcir les images ni le lustre les rendre éblouissantes. [...] les intervalles entre les lieux doivent être d'une étendue modérée, approximativement trente pieds, car l'oeil interne de la pensée, tout comme l'oeil externe, perd de sa puissance lorsque l'objet du regard est placé trop près ou trop loin.³⁸

³²Idem, III, XVI, 30.

³³Idem, III, XVII, 30, p. 211.

³⁴Idem, III, XVIII, 31.

³⁵Idem, III, XIX, 31.

³⁶Idem.

³⁷Idem, III, XIX, 31, p. 213. Pour le cas où l'on voudrait que toute une colonnade agisse comme l'intégralité du dispositif architectural.

³⁸Idem, III, XIX, 31-32.

D'autre part, poursuit l'auteur, l'expérience et l'imagination permettent de constituer autant de lieux que l'on voudra, « de sorte que si nous ne sommes pas satisfaits de notre provision de lieux, nous pouvons créer, dans notre imagination, une région pour nous-mêmes et obtenir ainsi une distribution très utile de lieux appropriés »³⁹. Enfin, et de manière générale, les lieux doivent faire l'objet d'une attention d'autant plus particulière qu'ils représentent les éléments constants des dispositifs mémoriels, à la différence des images, qui s'y trouvent toujours provisoirement déposées et qui donc changent constamment⁴⁰ — rappelons que les lieux sont comme les tablettes de cire et les images, comme les lettres qui y sont tracées. Cicéron, qui écrit brièvement, quelques trente années plus tard, sur l'art de la mémoire⁴¹, se contente de remarquer, à propos de la constitution des lieux, « qu'il faut se servir d'emplacements nombreux, remarquables, bien distincts, et cependant peu éloignés les uns des autres »⁴² — rien, donc, qui diffère du *Rhetorica Ad Herennium*, hormis le fait d'être remarquables (*insolens*⁴³). C'est plutôt dans l'*Institutio Oratoria* de Quintilien, écrit au I^{er} siècle de l'ère chrétienne⁴⁴, que l'on trouve un autre ensemble de considérations sur la constitution des lieux, d'après une référence architecturale tout aussi forte que dans le *Rhetorica* mais selon une variante très intéressante pour le présent propos. Il importe de mentionner d'abord que Quintilien commence par donner une justification pour l'utilisation des lieux dans les dispositifs mémoriels, qui renvoie, et par l'exemple et explicitement, à cette base d'histoire naturelle humaine qui a été évoquée plus haut, à savoir que

[...] lorsque, après un temps d'absence, nous revenons dans certains endroits, non seulement nous les reconnaissons, mais nous nous rappelons ce que nous y avons fait, et nous nous souvenons des personnes ; parfois aussi des idées inex-

³⁹Idem, III, XIX, 32.

⁴⁰Idem, III, XVIII, 31, p. 211.

⁴¹Dans le *De Oratore*, en 55 (voir Yates [137] p. 32).

⁴²Cicéron [31] II, LXXXVI, 358, pp. 155–156.

⁴³Qui peut se traduire également et entre autres, concernant en particulier les lieux, par « insolite » et « fastueux ».

⁴⁴Voir Yates [137] p. 37.

primées reviennent à notre esprit. Comme dans la plupart des cas, l'art est donc né de l'expérience.⁴⁵

Quintilien poursuit par l'énoncé de deux caractéristiques fondamentales et complémentaires de la constitution des lieux :

On choisit des lieux aussi spacieux que possible, caractérisés par une grande variété, par exemple, une maison vaste et divisée en un grand nombre de pièces. Tout ce qui s'y trouve de notable est fixé avec soin dans l'esprit, afin que, sans hésitation ni retard, la pensée puisse en parcourir toutes les parties. Et le premier problème est de ne pas rester en suspens, lorsqu'on les aborde : en effet, un souvenir, qui prête son appui à un autre, doit être plus qu'une certitude.⁴⁶

La première caractéristique des lieux réfère ainsi à la variété des pièces d'une maison de même que de son mobilier pour recevoir les images mémorielles. La seconde caractéristique concerne l'enchaînement des pièces de la maison, qui doit permettre une déambulation sans encombre dans l'édifice mémoriel. Or ces deux caractéristiques sont relatives à la configuration interne des immeubles, plutôt qu'à une sériation d'unités architecturales différentes, comme c'est le cas dans le *Rhetorica*. L'avantage de la proposition de Quintilien est évident : la configuration interne d'une maison, et plus généralement d'un immeuble, présente une logique d'enchaînement des pièces spécifique à cette maison ou à cet immeuble, de sorte qu'une connaissance de l'édifice implique, en quelque sorte, une intériorisation de cette logique. Ainsi Quintilien poursuit-il, quelques lignes plus loin :

[...] la première idée, on l'attache, pour ainsi dire, au vestibule, la seconde (mettons), à l'atrium, d'autres autour des bassins intérieurs, et la série des autres dans l'ordre aux chambres à coucher, aux exèdres, et même aux statues et aux objets de même genre. Cela fait, lorsque l'on doit invoquer la mémoire, on commence à passer ces lieux en revue en partant du premier, et l'on redemande à chacun ce qu'on lui a confié, à mesure que la vue oriente le souvenir. Par suite, si nombreux que soient les objets qu'il faut se rappeler, *ils sont liés les uns aux autres en une*

⁴⁵Quintilien [110] XI, 2, 17, p. 211.

⁴⁶Idem, XI, 2, 18. La dernière phrase est peut-être plus clairement rendue lorsque traduite du passage anglais cité dans Yates [137] p. 37 : « La première tâche est de s'assurer qu'il n'y aura aucune difficulté à traverser ces parties, car une mémoire bien fermement fixée en aide une autre à advenir » (je traduis de l'anglais).

*sorte de chœur de danse, et l'on ne se trompe pas, lorsque l'on rattache ce qui suit à ce qui précède en se fondant sur le seul travail de la mémoire.*⁴⁷

Cette prescription est tout à fait dans l'ordre de la remarque de Quintilien concernant la motivation profonde liée à l'utilisation de dispositifs mémoriels architecturaux — et qui a été interprétée ici comme une remarque relative à l'histoire naturelle humaine — : il doit y avoir, dans l'ordre de remémoration, une nécessité que l'on s'efforcera de favoriser en éliminant tous les obstacles à l'enchaînement des idées, ce qui se fait en quelque sorte littéralement en éliminant tous les éléments mobiliers et immobiliers (relatifs à l'organisation du bâtiment lui-même) qui gêneraient le parcours (mental) dans le bâtiment saisi à des fins mémorielles. D'autre part, et plus profondément, Quintilien nous invite à considérer que les éléments particuliers sont ainsi reliés entre eux « comme dans un chœur », ce qui introduit, outre l'idée d'un parcours mémoriel (d'une remémoration) fluide comme une séquence musicale réussie, la notion d'un ensemble, d'une synchronicité des éléments mémoriels qui pointe en direction de l'organisation même de ces éléments, de leur structure donc et éventuellement de leur patron — celui qui correspond à l'organisation de l'édifice mémoriel lui-même. Ainsi semblerait-il que la structure architecturale, mieux encore que et même à la différence de la sériation numériquement assistée dont parle le *Rhetorica*, en créant un sentiment de nécessité dans l'enchaînement de la remémoration et de concert avec sa dimension historico-naturelle, se constitue en une figure originaire et fondatrice de l'art de la mémoire — redoublant de manière réfléchie l'événement quasi-mythique de l'émergence de l'ordre dans la remémoration de Simonide de Céos.

⁴⁷Idem, XI, 2, 20, pp. 211–212; je souligne.

La théorie configurationnelle de l'architecture

Remarquablement, les raisons architecturales de l'art de la mémoire trouvent une justification très articulée, et fort utile pour le développement, dans le contexte du présent chapitre, du concept de plasticité, dans la théorie configurationnelle de Bill Hillier, professeur à la Bartlett School of Architecture and Planning du University College of London, théorie exposée dans son ouvrage paru en 1996 et intitulé *Space is the Machine*⁴⁸. Sans entreprendre de résumer cet ouvrage, disons que le propos de l'auteur est de développer une philosophie du design, en particulier du design architectural et urbain, dans laquelle le concept de configuration, dont il sera question dans ce qui suit, occupe une position centrale. Ce concept vise à créer un ordre d'objectivité dans la description de la réalité architecturale et urbaine qui rende compte de son caractère essentiellement non-discursif et qui soit par conséquent tourné vers la compréhension du phénomène architectural en tant que tel plutôt que vers une introspection et une spéculation qui cherchent à inspirer le designer en empruntant des concepts à d'autres disciplines⁴⁹. Il s'agit d'encourager une forme analytique de théorisation capable d'accompagner le processus même (la pratique) du design (c'est-à-dire la production des artefacts architecturaux) plutôt qu'à placer le producteur dans la position d'un interprète de ses propres artefacts. Hillier cherche ainsi à générer une forme de théorisation de l'architecture qui en soit native, ce que l'objectivation configurationnelle des artefacts architecturaux, qui concerne leur constitution propre plutôt que les intentions sémiologiques de leurs créateurs, permet donc d'entrevoir.

On voit tout de suite l'intérêt d'une telle entreprise pour l'élaboration d'un concept, celui de plasticité, qui cherche à capturer le caractère foncièrement non-discursif d'un certain nombre d'artefacts intellectuels ainsi qu'à initier une construction épistémologique, la

⁴⁸Hillier [63].

⁴⁹Hillier [63] pp. 55-56.

plastique, alternative à celle de la sémiologie. On le concevra d'autant plus que le concept hillérien⁵⁰ de configuration est un concept lié à la structuralité spatiale — laquelle se trouve à la base du concept de plasticité projeté ici. Dans sa formulation la plus générale chez Hillier, une configuration est en effet constituée de « relations qui prennent en considération d'autres relations »⁵¹. Il s'agit d'un « concept qui s'adresse à la totalité d'un complexe plutôt qu'à ses parties »⁵² — en l'occurrence les éléments du complexe et les relations simples, de premier niveau en quelque sorte, entre ces éléments. Cette totalité est vue comme une structure d'ensemble dans laquelle se trouvent définis les liens d'interdépendance qu'entretiennent un certain nombre de relations entre des éléments⁵³. Dans sa formulation plus spatialisée, Hillier propose que

si [...] il y a relation spatiale dès qu'il existe un lien de n'importe quel type — disons la contiguité ou l'accessibilité — entre deux espaces, alors il y a configuration dès que les relations entre les deux espaces se modifient en fonction de la manière dont on relie l'un ou l'autre d'entre eux, ou les deux, à au moins un autre espace.⁵⁴

La figure 1.1 illustre les propos de Hillier. La première partie du schéma montre comment l'introduction d'un troisième espace, *c*, redéfinit la relation initiale de pure symétrie entre les espaces *a* et *b* (dans I.3a) en introduisant deux relations supplémentaires, celles de *c* à *a* et de *c* à *b*. Dans la deuxième situation (I.3b), une symétrie plus complexe est reconstituée, puisque l'on peut accéder à *b* de *a* et de *c* par *a*, et à *a* de *b* et de *c* par *b*. Dans la troisième

⁵⁰Hillier a antérieurement écrit en collaboration avec Julienne Hanson un ouvrage, *The Social Logic of Space*, publié aux Cambridge University Press en 1984, dans lequel cet ordre de réflexion fut initié. Voir également ses commentaires, dans l'introduction à *Space is the Machine*, concernant la recherche qui s'est par suite développée dans le domaine.

⁵¹Hillier [63] p. 1.

⁵²Idem, p. 33.

⁵³Idem.

⁵⁴Idem.

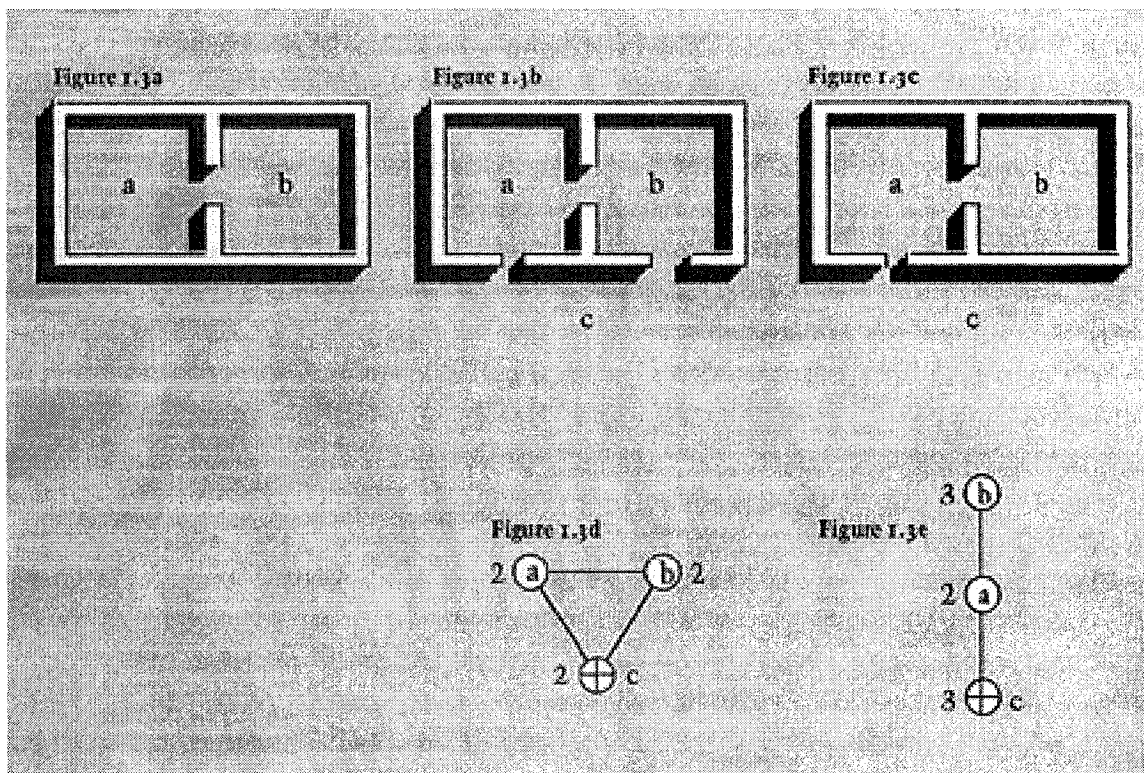


Figure 1.1

Schéma de Hillier
Théorie configurationnelle de l'architecture

[Bill Hillier, *Space is the machine*, p. 34.]

situation cependant, la symétrie initiale de a et b est perdue : si l'on peut accéder à b (de a et de c par a , l'on ne peut pas accéder à a de c par b .⁵⁵

La seconde partie du schéma est une traduction de la première en termes de graphes justifiés. Un graphe justifié est une manière de visualiser certaines « différences clefs entre deux patrons spatiaux »⁵⁶. Ces différences sont constituées depuis un certain point de vue, celui situé dans l'un des espaces de l'ensemble d'espaces concerné et qui forme le point de justification du graphe (représenté par le cercle comportant une croix), à partir duquel les liens d'accessibilité aux autres espaces de l'ensemble sont dessinés. On voit tout de suite comment la deuxième situation complexifie la symétrie de la première situation, alors que la troisième situation la défait au profit d'une construction asymétrique qui revient à créer un niveau de profondeur supplémentaire dans l'organisation spatiale — en plus de celui qu'avait contribué à introduire l'espace c .⁵⁷

⁵⁵Dans les termes de Hillier : « La figure I.3a montre une cellule divisée selon une partition en deux, la sous-cellule a et la sous-cellule b , avec une porte créant une relation d'accessibilité entre les deux. Il est clair que la relation est formellement "symétrique", dans le sens où la cellule a est à la cellule b ce que b est à a . La même chose serait vraie de deux cellules qui seraient contiguës et donc en relation de voisinage l'une avec l'autre. Si a est la voisine de b , alors b doit aussi être la voisine de a . Cette "symétrie", qui suit la définition algébrique [booléenne] plutôt que géométrique est clairement une propriété objective de la relation entre a et b et ne dépend pas de la manière dont nous choisissons de voir la relation. Considérons maintenant les figures I.3b et c , dans lesquelles nous avons ajouté des relations à un troisième espace, c (qui est en fait un espace extérieur), mais d'une manière différente de telle sorte que, dans I.3b, et a et b sont directement accessibles à c , alors que dans I.3c, seulement a est directement accessible à c . Cela signifie que, dans I.3c, nous devons traverser a pour aller de c à b , alors que dans I.3b, nous pouvons y aller des deux manières. Dans I.3c donc, a et b diffèrent par rapport à c . Nous devons passer à travers a pour aller de b à c , mais nous ne sommes pas obligés de traverser b pour aller de c à a . Par rapport à c , la relation est devenue asymétrique. En d'autres termes, la relation entre a et b a été redéfinie par la relation de chacun avec un troisième espace. Ceci constitue une différence configurationnelle » (idem, pp. 34–35 ; je traduis).

⁵⁶Idem, p. 32.

⁵⁷« Dans [un graphe justifié], nous dit Hillier, nous imaginons que nous sommes dans un espace que nous appelons la racine ou la base du graphe et que nous représentons par une croix inscrite dans un cercle. Ensuite, représentant les espaces par des cercles et les relations d'accessibilité par des lignes connectant ces cercles, nous alignons immédiatement au-dessus de la racine tous les espaces qui lui sont directement connectés et nous traçons les connexions. Ce sont là les espaces de "profondeur un" à partir de la racine. Ensuite, à une égale distance de la rangée de profondeur un, nous alignons les espaces qui sont en connexion directe avec ceux qui s'y trouvent, formant la ligne des espaces de "profondeur deux" et connectons ces derniers avec ceux de la rangée de profondeur un, et ainsi de suite » (idem, p. 32 ; je traduis).

Tout comme l'art de la mémoire, la théorie configurationnelle de Hillier est native de l'architecture⁵⁸. Et le concept de configuration qu'elle développe, en même temps qu'il donne les clefs de sa propre abstraction, si l'on peut dire, crée un concept d'espace utilisable sur le plan de la structuration du savoir, d'une manière tout à fait apparentée à l'utilisation d'une factualité historico-naturelle pour la constitution d'un dispositif de savoir dans l'art gréco-romain de la mémoire. Selon Hillier en effet, une configuration est ce qui émerge d'une construction architecturale sur le plan logique — on pourrait même dire logico-esthétique si l'on considère le caractère figurable ou schématisable de cette abstraction (sans compter la nature elle-même esthétique ou artistique de la construction de départ). Hillier donne justement comme exemple un élément paradigmatique de l'art architectural : la colonne dorique. Qu'est-ce que la doricité, demande-t-il ? Ce n'est pas la construction elle-même, c'est-à-dire une juxtaposition verticale d'éléments (base, fût, chapiteau) qui reposent sur la loi naturelle de la gravité ; à cet égard, on peut remplacer un chapiteau dorique par un chapiteau ionien sans rien changer à la construction elle-même.

Nous devons reconnaître, poursuit Hillier, que la doricité n'est donc pas en elle-même un ensemble de relations physiques, bien qu'elle dépende d'elles. La doricité est un schème dans lequel des éléments élaborés de diverses manières se trouvent " au-dessus " ou " en-dessous " de certains autres à l'intérieur d'une relation séquentielle qui émerge de la construction sans être donnée par elle. Au contraire, les notions de " dessus " et de " dessous " telles que nous les trouvons dans la doricité semblent " émerger logiquement " de l'acte de construction exactement dans le même sens où l'" intérieur " et l'" extérieur " émerg[ent] logiquement de la construction physique d'une ligne de démarcation. La doricité est donc une construction logique [...] bâtie sur [...] une construction physique [...]. Nous pouvons dire que la doricité [...] nous fait nous déplacer de la simple visibilité d'un système physiquement interdépendant vers le domaine de l'intelligible. La doricité est une configuration de propriétés que nous comprenons, au-delà et en-deçà de ce que nous voyons comme interdépendances physiques, comme une

⁵⁸Le travail de Hillier s'effectue en corrélation étroite avec le domaine de la morphologie architecturale, dont J. P. Steadman, dans son ouvrage de 1983 intitulé *Architectural Morphology—An Introduction to the Geometry of Building Plans* [124], affirme qu'il s'agit d'un domaine de la recherche architecturale qui a émergé au début des années soixante-dix et qui concerne principalement « les limites géométriques des formes que peuvent prendre les édifices ainsi que leurs plans » (Préface ; je traduis) — ce qui renforce cette 'nativité'.

forme d'élaboration⁵⁹ relationnelle de quelque chose qui existe comme forme physique mais qui, à travers cette élaboration même, se dégage de sa physicalité.⁶⁰

Il en va pour les patrons spatiaux des immeubles comme pour les styles de colonnes : ce sont « des élaborations à partir de primitifs qui émergent logiquement de l'action physique de bâtir », de sorte que « le passage de l'espace simple à la configuration spatiale est aussi le passage du visible vers l'intelligible »⁶¹.

Ce qu'il est intéressant de retenir des considérations de Hillier dans le contexte du présent chapitre c'est, sans entrer dans une discussion sur les natures ontologiques respectives du domaine physique des bâtiments et du domaine intelligible de leurs configurations, le fait que le concept de configuration revienne à accorder un statut logique aux artefacts architecturaux et que, plus précisément, ce qui distingue l'architecture du bâtiment coïncide avec ce qui émerge logiquement de ce dernier — de sorte que l'architecture constitue la dimension logique du bâtiment. « Ce processus de déplacement du visible vers l'intelligible se trouve [...] à la base même de notre expérience et du bâtiment et de l'architecture et, plus encore, à la base de la différence entre l'un et l'autre »⁶². En d'autres termes, l'ordre logique de l'architecture et l'ordre physique du bâtiment, au contraire de s'opposer, constituent les deux termes d'un déplacement (du visible vers l'intelligible) fondé dans notre expérience (dans notre histoire naturelle). C'est ce passage qu'a effectué Simonide de Céos dans sa remémoration de l'identité des convives en fonction de leurs positions respectives sur les divans de la salle de banquet. C'est également à ce passage que renvoie, bien que de manière moins distincte, Quintilien lorsqu'il parle de l'expérience de remémoration carac-

⁵⁹Notons que le même terme, « élaboration » (traduction de *elaboration*) est utilisé pour qualifier le style d'un élément constructionnel de la colonne (par exemple un chapiteau dorique ou ionien) et le schéma relationnel de la doricité. Sans doute la logification de la colonne est-elle également applicable à chacun de ses éléments considérés isolément.

⁶⁰Hillier [63] p. 25–26.

⁶¹Idem, p. 26.

⁶²Idem.

téristique de ceux qui retournent dans des édifices connus. Et c'est bien sûr ce mouvement, cette translation de l'ordre physique vers l'ordre logique, qui constitue l'une des clefs de l'utilisation des constructions architecturales comme dispositifs mémoriels.

L'autre clef est à trouver dans une propriété intrinsèque des configurations architecturales, à savoir qu'elles sont, comme on l'a vu, des structures d'accessibilité entre lieux. En d'autres termes, une configuration architecturale est une structure de circulation. Lorsque cette structure est saisie dans son intégralité, elle forme un patron⁶³ relationnel, une figure qui se détache comme entité de second degré, en quelque sorte, sur le fond d'un ensemble de relations terme à terme de premier degré — les accès individuels d'un espace à l'autre. À cette structure de circulation correspond d'autre part une structure de manipulation. L'architecture en effet, « est un produit en même temps qu'un processus, un attribut de chose en même temps qu'un attribut d'activité »⁶⁴ — à savoir « le processus intellectuel par lequel on est arrivé à la chose »⁶⁵. « Le designer est [...] un penseur configurationnel »⁶⁶. La structure manipulative d'une configuration correspond à l'ensemble des modalités intellectuelles par lesquelles cette configuration émerge progressivement sur le plan logique, c'est-à-dire qu'elle correspond dans l'ordre logique à la construction d'un bâtiment cependant que la structure circulationnelle correspond logiquement au bâtiment lui-même comme objet construit. Le concept de configuration sert donc et à nouveau très bien l'art de la mémoire, lequel comporte des règles pour élaborer les dispositifs mémoriels (des règles de mémorisation, en quelque sorte, qui déterminent la construction de l'édifice mémoriel

⁶³Hillier fait remarquer qu'il a préféré utiliser le terme de « configuration » pour nommer son concept à celui de « patron » (*pattern*), parce que ce dernier terme « implique plus de régularité que l'on en trouvera dans les arrangements spatiaux » (idem, p.33 ; je traduis). Cela étant dit, le terme de patron est utilisé ici, non pas comme un équivalent du concept hillérien de configuration, mais pour désigner sa dimension figurale et éventuellement esthétique. Par ailleurs, l'implication de régularité dont parle Hillier n'est pas considérée ici comme à ce point nécessaire que l'on ne puisse parler de patrons uniques. De toute manière, Hillier utilise lui-même abondamment le terme de patron, dans un sens compatible, semble-t-il, avec celui de configuration.

⁶⁴Idem, p. 19.

⁶⁵Idem, p. 18.

⁶⁶Idem, p. 46.

— la constitution des lieux), dans lesquels l'esprit déambulera ensuite pour se remémorer ce que cet édifice contient.

Ainsi les bâtiments architecturés, outre qu'ils font passer de la construction physique à la pensée logique, possèdent-ils une dimension manipulatoire et une dimension circulatoire corrélatives de leur caractère configurationnel, par lequel, emportées dans la même translation, ces dimensions émergent elles-mêmes logiquement de cette activité constructive et de cet objet habitable que ces bâtiments constituent tout à la fois. En d'autres termes, la manipulation et la circulation sont des modalités configurationnelles, et si le concept de configuration s'avère être en lui-même stratégique pour le développement d'un concept de plasticité adonné à la dimension intellectuelle des artefacts, ses modalités manipulatoires et circulatoires viennent renforcer cette stratégie, en introduisant la caractéristique du mouvement. Le mouvement définit en effet la plasticité, mais comme résultat d'une activité explicite plutôt que comme caractéristique immanente. La plasticité ne concerne donc pas l'objet seul, mais ce dernier dans son rapport avec un sujet qui le manipule et y circule.⁶⁷ Cette propriété de la plasticité, jointe à celle que l'on peut abstraire du rapport de translation propre aux bâtiments architecturés selon Hillier (à savoir la transition immédiate, si l'on peut dire, de la dimension physique à la dimension logique de l'artefact), se traduit par le fait que le mouvement caractéristique de la plasticité s'effectue à la fois sur le plan physique et sur le plan logique. Il n'existe donc, dans l'ordre plastique, ni de mouvement purement physique, ni de mouvement purement logique ou dont une partie substantielle le serait⁶⁸. Au contraire, le concept de plasticité comporte constitutivement

⁶⁷Le sujet étant donc saisi ici comme agent d'une action plutôt que comme subjectivité. La notion de subjectivité renvoie à tout un univers d'intentionnalités avec lesquelles il n'apparaît pas nécessaire de transiger ici.

⁶⁸Contrairement aux relations sémiologiques, dont les parties matérielles (les signes comme entités physiques et les entités auxquelles ces signes réfèrent éventuellement) et les parties non-matérielles (la signification, l'interprétation) sont nettement distinguées et impliquent que soit franchie entre eux la distance symbolique.

une relation isomorphe entre l'ordre physique et l'ordre logique. Et c'est exactement pourquoi les artefacts, au sens général d'objets humainement construits, sont des entités plastiques exemplaires⁶⁹.

Les édifices mémoriels

Cela dit, un dispositif mémoriel architectural⁷⁰ n'est pas à proprement parler un artefact architectural (un bâtiment présentant une configuration). Il s'agit plutôt de ce que l'on pourrait appeler un artefact mémoriel. Même si la construction d'un édifice mémoriel peut impliquer la déambulation dans un bâtiment réel lorsqu'un tel bâtiment est pris pour modèle dans la constitution des lieux, ce n'est jamais le bâtiment qui est utilisé dans la mémorisation ni dans la remémoration du discours, mais sa configuration. Cette dernière se trouve prise comme base dans la constitution d'un artefact différent, non pas seulement dans la nature de ses parties, mais également dans leur interrelation spécifique. Un dispositif mémoriel, nous l'avons vu, est constitué de lieux et d'images. La configuration architecturale (liée à un bâtiment réel ou imaginaire) sert à constituer les lieux ainsi qu'à effectuer une partition de l'ensemble des images qui conduiront aux différents objets ou expressions du discours et, par eux, aux parties du discours mémorisé. La remémoration des parties de discours par l'entremise des images situées dans les différents lieux mémoriels ne coïncide pas avec l'identification logique d'une configuration architecturale depuis un bâtiment : dans le cas des dispositifs mémoriels en effet, une même configuration peut servir à la mémorisation de n'importe quel discours moyennant l'utilisation d'un ensemble différent

⁶⁹Bien sûr, et en un sens général, toutes les productions humaines peuvent être considérées comme des artefacts. Et il est en ce sens possible d'imaginer une généralisation de la plastique qui prenne autant d'ampleur que la sémiologie, laquelle ne cesse de s'étendre par application successive à des entités non-discursives, les images notamment, avec un agenda évident de généralisation.

⁷⁰Par opposition au modèle médiéval (qui privilégie une notion abstraite et diversement manifestée d'ordre) et au modèle renaissant (qui utilise les figures géométriques).

d'images et, corollairement, un même discours peut se trouver mémorisé selon différentes configurations architecturales (par différents dispositifs mémoriels).

Néanmoins, il existe bel et bien une isomorphie entre les deux parties de l'artefact, le dispositif mémoriel (lieux et images) et le discours : à la configuration architecturale correspond en effet la partition du discours mémorisé puis remémoré, via la partition de l'ensemble des images qui font apparaître à la mémoire les parties de ce discours. Simplement, la partition du discours ne correspond pas⁷¹ à ce qui serait normalement considéré comme une propriété intrinsèque, entendons par là quelque chose comme une structure interne, grammaticale ou linguistique, réputée relativement invariante. Mais c'est là justement une caractéristique de la plasticité, que la modification d'un objet, la partition d'un discours par exemple, résulte de l'action d'un sujet (agent) plutôt qu'elle ne se rapporte à une propriété interne de cet objet, et que par conséquent ses raisons, sa rationalité pour ainsi dire, relèvent du régime d'activités dans lequel cette modification prend place⁷². L'isomorphie entre la configuration architecturale du dispositif mémoriel et la partition du discours mémorisé/remémoré conduit à rapprocher sur le plan plastique les artefacts architecturaux et mémoriels, nonobstant leurs différences spécifiques, et à entreprendre de comparer l'émergence d'une configuration architecturale depuis un bâtiment architecturé, à l'émergence d'un discours depuis un artefact de mémoire.

La question qui se pose ici est celle de savoir comment la relation entre la dimension physique et la dimension logique, caractéristique des artefacts du point de vue d'une propriété générale de plasticité, se trouve aménagée dans les artefacts mémoriels. En particulier, on pourrait se demander quel statut physique accorder aux configurations architecturales et

⁷¹Elle n'y correspond pas nécessairement, mais elle le pourrait occasionnellement, au gré de la mémorisation.

⁷²La plastique croise sur ce point la dimension pragmatique de la sémiologie, qui s'occupe particulièrement de la manière dont la circonstancialité d'un discours, dont relève son sujet énonciateur, entre dans la signification de ce discours.

aux images utilisées dans les dispositifs mémoriels — ce qui implique évidemment le statut physique de ces dispositifs eux-mêmes. Réciproquement, on pourrait se questionner sur le statut logique à accorder aux discours mémorisés et remémorés, si la partition ne correspond aucunement à l'une de leurs propriétés intrinsèques. Il semble en effet que le rapport physique/logique, qui est à la fois intuitif et littéral dans les artefacts architecturaux s'il correspond d'une part aux bâtiments et d'autre part aux configurations, se modifie dans le contexte des artefacts mémoriels, à proportion du fait que c'est la partie logique de l'artefact architectural qui sert de base à leur constitution. En réalité, ce que le rapport physique/logique désigne, ce n'est pas tant la différence entre ce qui est matériel et ce qui ne l'est pas (avec tous les problèmes ontologiques que cela peut impliquer), que la différence entre un matériau et sa structure ou, pour utiliser des termes aristotéliens, la différence entre une substance et sa forme⁷³. Un artefact mémoriel est constitué, comme nous l'avons vu, d'un dispositif mémoriel et d'un discours mémorisé/remémoré, qui constitue l'équivalent du bâtiment architecturé dans le cas de l'artefact architectural. Le passage entre l'ordre physique et l'ordre logique s'effectue, non pas entre le dispositif et le discours, mais entre l'artefact mémoriel dans son entier et la partition discursive. C'était là, d'ailleurs, la leçon de Simonide, selon laquelle l'ordre est central pour la mémoire. Et l'emprunt ou l'imagination d'une configuration architecturale comme premier mouvement dans la création d'un dispositif mémoriel et, plus complètement, d'un artefact mémoriel, n'est qu'une manière de l'appliquer, en l'occurrence, littéralement.

Il importe donc de remarquer, sans entrer, encore une fois, dans une discussion de nature ontologique, que le rapport entre l'ordre physique et l'ordre logique tel qu'introduit ici se

⁷³Les formes peuvent être considérées comme correspondant, chez Aristote, aux catégories, qui sont des substances secondes par rapport à cette substance première qu'est la chose individuelle concrète — laquelle constitue leur indispensable substrat et, linguistiquement, le sujet de ces attributs que sont les catégories. Il est assez remarquable que la prédication, qui consiste dans l'assignation d'un attribut à un sujet et qui s'avère être d'ordre essentiellement langagier, soit rapportée par Aristote à une distinction d'ordre plus fondamental dont l'un des termes en particulier, celui de « forme », a (à tout le moins naturellement) à voir avec la plasticité.

ici se joue dans un cadre strictement artefactuel. Il ne désigne pas deux ordres autonomes de réalité composant les artefacts à la manière du corps et de l'esprit articulant l'individu dans une certaine tradition philosophique. Il définit plutôt un point de vue formaliste sur la réalité artefactuelle. Ce point de vue est fondamental pour la compréhension des intentions constructives du concept de plasticité projeté ici. En s'avancant à peine sur un terrain ontologisant, on pourrait dire en effet que la plasticité est une propriété de la réalité artefactuelle et que la plastique en constitue l'étude. Mais il ne s'agit pas d'une simple considération d'aspect : c'est toute une manière de voir l'artefactualité qui se trouve en jeu et, si cette dernière est saisie comme caractérisant essentiellement la réalité humaine (y compris et en particulier la réalité intellectuelle), c'est d'un fondement pour élaborer le rapport humain au monde dont il est question, ou si l'on veut, d'un principe d'intelligibilité de ce rapport ⁷⁴. Ces considérations générales ne servent bien entendu qu'à esquisser une ligne d'horizon pour la question de l'artefactualité intellectuelle ainsi que de son analyse plastique, qui constituent le propos spécifique de la présente thèse.

Le point de vue formaliste impliqué par le concept de plasticité nous renvoie bien sûr à la notion de forme. Cette dernière a une histoire complexe sur le plan philosophique et l'on ne peut guère s'en tenir ici qu'à une esquisse du sens dans lequel elle intervient dans le présent propos. Il s'agit en fait de désigner la caractéristique d'unité inhérente à toute configuration au sens où Hillier entend ce terme. L'histoire de la notion de forme est en effet celle de sa dimension d'intelligibilité, selon laquelle elle correspond, par exemple, à une idée ou à un principe d'unification — que les philosophies platonicienne et aristotélicienne définissent respectivement de manière exemplaire ⁷⁵. Cette idée ou ce principe sont ce qui constitue une configuration comme entité logique (formelle) et qui lui donnent, à ce titre, une autonomie conceptuelle en quelque sorte, laquelle crée sa valeur intellectuelle (et

⁷⁴Une position formaliste n'exclut donc pas les considérations de contenu.

⁷⁵Concernant la prégnance intellectuelle de la notion de forme, voir l'ouvrage de Panofsky [104].

éventuellement théorique). Mais ils sont également ce qui permet de la constituer comme artefact, un artefact analytique en quelque sorte, obtenu par extraction de l'ordre logique d'un artefact de référence architectural et par reconstitution de cet ordre dans une physicalité appropriée ou même réservée — on pourrait dire aussi : par mise en correspondance d'un artefact de référence présentant cette forme à un artefact de reconstitution en proposant une équivalence. Ces artefacts analytiques dont l'ordre physique s'avère tout à fait spécifique à l'ordre logique seront appelés, pour les besoins du présent propos, *artefacts logiques*⁷⁶. Par exemple, les graphes justifiés de Hillier peuvent être considérés comme des artefacts logiques, qui reconstituent dans des dessins théorético-graphiques les configurations de bâtiments architecturaux.

La dimension structurelle (logique) des artefacts, parce qu'elle les définit formellement, contribue à leur caractérisation spatiale. Mais la spatialité d'un artefact n'est pas entièrement déterminée par son ordre logique. Elle l'est également, bien sûr, par son ordre physique. Pour le dire autrement, bien que la structuralité logique d'un artefact en définisse la forme et donc l'idée ou le principe d'unité, lesquels identifient l'artefact comme *entité* spatiale, il existe néanmoins une structuralité physique de l'artefact qui contribue également à sa spatialisation et qui, ce faisant, pose la question de la cohérence des deux structures. S'il a été remarqué, plus haut, qu'il y avait isomorphie de structure entre l'ordre physique et l'ordre logique d'un artefact, c'est dans la mesure où l'ordre logique se trouvait en quelque sorte formulé à l'intérieur de l'ordre physique comme structure de second degré (la configuration), ce second degré étant distingué, par analyse, comme ordre logique de l'artefact. Mais la question se pose de savoir qu'elle est la relation entre cette structure de second degré et la structure de premier degré qui est celle de l'ordre physique — autre que cette articulation entre premier et second degré qui relève justement de l'analyse et, en ce sens,

⁷⁶Les langages logiques et mathématiques sont bien entendu de cet ordre, de même qu'un ensemble d'autres créations dont les propos sont similaires.

de l'ordre logique de l'artefact. Cela s'avère particulièrement intéressant dans le cas des artefacts mémoriels, dont l'ordre physique est composé de lieux et d'images et dont l'ordre logique est en quelque sorte directement issu de la structure des lieux et semble ainsi se trouver en abstraction d'une partie seulement de la dimension physique de l'artefact (celle des lieux à l'exclusion de celle des images).

En fait, c'est toute la question de la relation entre la structure des lieux et la structure des images dans les artefacts mémoriels qui est ici posée. Et si, à prime abord, cette question semble secondaire par rapport à la partition du discours, qui semble s'effectuer comme la simple somme d'une opération architecturale (issue de la constitution des lieux et utilisée pour la partition de base, possiblement invariante, des discours) et d'une opération imagière (issue de la composition des images et utilisée pour une partition plus fine, variant nécessairement en fonction des différents discours), elle passe au premier plan lorsqu'il s'agit de comprendre la spatialité de l'artefact, qui implique, non pas une somme, mais une intégration de partitions. Considérons à nouveau la distinction entre objet et propriété ou la distinction entre sujet et prédicat. Malgré que les deux termes de chaque couple soient primitifs et en ce sens irréductibles à l'autre, ils s'inscrivent néanmoins dans ce qu'on pourrait appeler un continuum qui, comme on l'a vu, peut être appelé *ontologique* dans le premier cas et *linguistique* dans le second. Ces continuums sont respectivement articulés par des systèmes et des grammaires qui prescrivent les mouvements de construction des artefacts ontologiques et linguistiques. Le même raisonnement peut être appliqué, c'est du moins l'hypothèse qui est faite ici, pour les lieux et les images de l'art de la mémoire, dont il est proposé que le continuum, mémoriel, qui a spécifiquement à voir avec la composition des images et la constitution des lieux, est d'ordre spatial. Et en effet, il existe bien un sens dans lequel la constitution des lieux et la composition des images sont des opérations spatiales — mais d'une spatialité interne, mentale, logique, intellectuelle pour tout dire, qui n'est pas

moins réelle que la spatialité des bâtiments, par exemple, et qui présente même avec elle des isomorphies que l'on peut dessiner (de sorte qu'il existe là encore d'autres manières de continuums).

Il est possible de clarifier le concept de spatialité « interne, mentale, logique » caractéristique du continuum mémoriel en examinant l'articulation réciproque des lieux et des images dans les dispositifs mémoriels. Sans remettre en question le caractère primitivement distinct des lieux et des images dans l'art de la mémoire, l'analyse fait voir certains raccords qui relèvent de l'ordonnement spatial qu'il s'agit ici de préciser. Considérons à nouveau le cas de l'accusation d'empoisonnement. Les différents éléments de l'image tels que décrits par l'auteur du *Rhetorica Ad Herennium* occupent des positions spatialisées les unes par rapport aux autres qui, bien qu'elles préservent une certaine cohérence naturaliste, faussent tout de même sur ce plan, dans la mesure où elles utilisent les parties de corps, de même que les corps juxtaposés, comme points d'ancrage d'éléments mémoriels — d'une manière comparable aux lieux et aux juxtapositions de lieux. D'autre part, « d'une manière apparentée [aux images logées dans la première pièce de l'édifice mémoriel, qui servent à mettre en place les différents éléments de l'accusation] », nous dit l'auteur du *Rhetorica*, « nous allons placer les autres chefs d'accusation dans les pièces successives, selon leur ordre »⁷⁷. Il est ainsi probable que certaines images de la première pièce réapparaîtront dans d'autres pièces, où elles occuperont des positions différentes relativement à de nouvelles images, ces dernières réapparaissant elles-mêmes dans d'autres pièces encore, où elles occuperont à nouveau d'autres positions. Si l'on réfléchit de manière compositionnelle, toutes ces images peuvent éventuellement être vues comme participant d'une grande composition générale d'images qu'est l'édifice (le dispositif) mémoriel dans

⁷⁷[Cicéron] [30] p. 215, III, xx, 34.

son entier, dans lequel les pièces viennent redoubler la capacité compositionnelle des objets et des corps.

De ce point de vue, l'édifice mémoriel lui-même est une image, l'image du discours mémorisé/remémoré. Le concept d'image est entendu ici au sens quasi mathématique de deux ensembles dont les éléments de l'un sont mis en correspondance avec ceux de l'autre ⁷⁸ — les éléments de ces ensembles étant saisis ici de manière abstraite, comme unités compositionnelles. Le discours à mémoriser se trouve en effet décomposé en autant d'unités discursives qu'il faut d'unités imagièrès pour le retenir et il se trouve recomposé par autant d'unités imagièrès qu'il en faut pour rappeler chacune de ces unités discursives. L'image dont il est question ici est en réalité une image logique et, pour peu que l'on consente à voir la composition des images dans chaque pièce de l'édifice mémoriel comme une ramification de sa partition architecturale ⁷⁹, elle peut clairement être comparée à la configuration de l'édifice mémoriel, laquelle constitue également, comme on l'a vu, une entité logique. Si donc il est possible de raisonner depuis la composition des images dans chaque pièce de l'édifice mémoriel jusqu'à saisir l'édifice mémoriel en son entier comme image (composée), il est réciproquement possible de raisonner depuis la constitution des lieux dans cet édifice jusqu'à saisir comme architecture la composition intégrale de cette image que cet édifice constitue dans l'autre raisonnement. En d'autres termes, si l'édifice mémoriel est une image, cette image a une architecture. Nous en trouvons d'une certaine manière une confirmation dans cette remarque incidente de Quintilien en cours d'exposé sur l'art de la mémoire, selon laquelle « ce qui est fait dans une maison peut également l'être dans des

⁷⁸ « Élément qui correspond (et correspond seul) dans un ensemble à un élément d'un premier ensemble (appelé antécédent de cet élément) » (*Le Petit Robert*). De manière plus formelle : « pour une fonction f , l'image d'un point x est la valeur fonctionnelle $f(x)$ correspondant à x » (James et James [67] ; je traduis). Cette signification n'est d'ailleurs pas tellement éloignée de celle de l'image de quelque chose comme sa réflexion en miroir — chaque point de l'image correspondant à un point de sa réflexion dans le miroir.

⁷⁹ Un mobilier figural, en quelque sorte.

immeubles publics, ou durant un long voyage, ou en se déplaçant dans la ville, *ou avec des images* »⁸⁰.

Cette possibilité de raisonnement réciproque depuis les images vers les lieux et depuis les lieux vers les images est constitutive de leur articulation en même temps qu'elle définit le continuum mémoriel — et en particulier l'ordre spatial propre à ce continuum. Mémoriser un discours, c'est construire, manipuler une image (un édifice) complexe, et se remémorer un discours, c'est circuler dans une image (un édifice) complexe. Malgré que les notions de manipulation et de circulation impliquent une dimension temporelle et donc linéaire, le caractère synchronique du dispositif mémoriel (ce chœur dont parle Quintilien), qui se manifeste tant dans le concept d'édifice que dans celui d'image, est fondamental. Il se trouve d'ailleurs clairement énoncé dans cette prescription que l'on retrouve immanquablement dans les traités d'art mémoriel, à l'effet que la constitution des lieux doit être telle que l'on puisse procéder depuis n'importe lequel d'entre eux, « quelle que soit sa place dans la série et peu importe le fait que nous avançons ou que nous reculions » dans cette série⁸¹. Le dispositif mémoriel est essentiellement une entité spatiale, plus précisément logico-spatiale, qui sert à mettre en correspondance une image et un discours dans une activité de mémorisation et de remémoration — un continuum mémoriel — de telle manière que se situer dans l'image, c'est par le fait même se situer dans le discours.

La réciproque n'est pas vraie — ce qui explique pourquoi c'est le dispositif mémoriel qui est l'image (logique) du discours et non pas l'inverse.⁸² Or c'est précisément cette carac-

⁸⁰Je traduis de l'anglais (et c'est moi qui souligne) le passage de Quintilien (XI, 2, 21) cité par Yates (op. cit., p. 38), qui est plus percutant pour le présent propos que la traduction du même passage dans l'original par Jean Cousin, que voici : « Ce que j'ai dit d'une maison, on peut le dire aussi d'édifices publics, et d'une longue route, et du périmètre d'une ville, et de tableaux. On peut même imaginer de toutes pièces pour soi-même ces images » (op. cit., p. 212).

⁸¹[Cicéron] [30] pp. 209 et 211, III, xvii, 30.

⁸²Il serait intéressant de comparer cette situation à l'*ekphrasis*, un discours qui cherche à rendre intellectuellement et émotionnellement une image, de sorte que c'est le discours qui serait ici l'image (logique) de l'image. Il sera plus substantiellement question de cette notion au prochain chapitre.

téristique qui rend l'art de la mémoire tellement intéressant pour le développement d'une (épistémologie) plastique. Car contrairement au réflexe que l'on a de croire que l'image s'ensuit nécessairement de ce dont elle est l'image (ici, le discours), elle est au contraire, dans le continuum (la réalité, l'activité) mémoriel(le), ce qui le structure et qui y conduit — ce qui le donne à la mémoire. Dans une plastique en effet, l'image, à titre d'entité non-discursive, précède le discours dans l'ordre de la pensée, plutôt que l'inverse. Or il n'est même pas besoin de soutenir pour le moment que cette perspective épistémologique est universellement applicable⁸³. On pourra bien admettre qu'il existe en effet des cas dans lesquels c'est le discours qui précède l'image dans l'ordre de la pensée — la pensée telle qu'elle s'exerce dans les continuums appropriés. Il suffira ici de développer cette perspective pour un ensemble de cas qui la requièrent, préférablement à des épistémologies discursivistes qui, telles la sémiologie, sont susceptibles de forcer des concepts qui faussent la perspective de ces artefacts non-discursifs (tels les dispositifs mémoriels) qu'il s'agit de saisir ou d'élaborer.

L'art architectural de la mémoire constitue ainsi un premier cas de figure du caractère constitutif de la spatialité pour le savoir. La spatialité n'y intervient pas en effet comme la dimension accompagnatrice, extérieure et contingente d'un pur support pour un savoir par ailleurs intégralement et discursivement formulé. Elle est la structure même d'un savoir ainsi que sa substance (son image logique — aux vertus émotives). Mais ce savoir n'a pas pour objet celui que formule le discours mémorisé/remémoré : il a pour objet ce discours lui-même. En d'autres termes, ce que connaît un artefact mémoriel, c'est un discours, et il le connaît non-discursivement (imagièremment) — c'est-à-dire que la connaissance prend ici la forme d'une image. La spatialité qui structure ce savoir lui est intrinsèque et pré-

⁸³Ce qui veut dire qu'il n'est pas nécessaire d'endosser la remarque aristotélicienne à l'effet que penser c'est manipuler des images (« ... jamais l'âme ne pense sans image », [5] p. 191), même s'il est bien certain que ce point de vue est fort intéressant pour le développement d'une plastique et vaudrait la peine d'être discuté.

sente la même nécessité que dans l'image et dans son corollaire abstrait, la forme. Ce que l'image mémorielle sait fondamentalement du discours dont elle est l'image, c'est qu'il est lui-même une forme.

Chapitre II — Quelques vues d'architecture du Quattrocento : l'espace mis en théorie

Le présent chapitre prend la forme d'une *ekphrasis* en quatre parties, portant sur certains artefacts perspectivistes générés durant le Quattrocento. La première partie décrit un dispositif perspectiviste construit par l'architecte Filippo Brunelleschi dans lequel se trouve peint un édifice de Florence. La deuxième concerne un panneau peint, intitulé *Città ideale*, exposé dans le Palais ducal d'Urbino. La troisième considère un groupe de trois panneaux peints, catégorisés comme « perspectives urbinates », dont fait partie le précédent. La quatrième, enfin, analyse un tableau de Vittore Carpaccio intitulé *L'arrivée des ambassadeurs*. Chacune de ces descriptions est menée à l'égide d'un concept, à savoir, respectivement, la vérité, l'idéalité, la réflexivité et la théorie. Une remarque en appendice place côte à côte la première oeuvre traitée, le dispositif de Brunelleschi, et une oeuvre récente des architectes Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio intitulée *Blur Building*¹.

Cet exercice d'*ekphrasis* s'inspire du travail de l'historien d'art Hubert Damisch dans son ouvrage intitulé *L'origine de la perspective*². Ce travail reprend lui-même pour une bonne part l'analyse structurale telle qu'elle a été développée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, sur laquelle on trouve des considérations de nature épistémologique dans l'« Ouverture » de son ouvrage intitulé *Le cru et le cuit*³, qui traite d'un ensemble de mythes indiens de l'Amérique du Sud — considérations auxquelles renvoie Hubert Damisch dans son livre⁴. Ces travaux ne seront pas à proprement parler discutés ici, mais ils intervien-

¹Dont on trouvera une documentation complète dans un ouvrage des architectes eux-mêmes, [43].

²Damisch [36].

³Lévi-Strauss [82].

⁴La relation qu'élabore Damisch entre son propre travail et celui de Lévi-Strauss rapproche indirectement les perspectives urbinates de la Renaissance italienne des mythes sud-américains Bororo, ce qui n'est pas sans faire songer au travail d'Aby Warburg, qui a travaillé à relier d'autres tableaux de la Renaissance italienne, notamment *Le printemps* de Sandro Botticelli (1445–1510), à certaines coutumes nord-américaines Hopi, à la recherche d'universaux de culture. Voir Michaud [90].

dront plutôt en certains points de la description afin d'en élaborer ou d'en confirmer le mouvement. Cette position apparaît d'autant plus appropriée que les quatre artefacts qui font l'objet de l'exercice forment un sous-ensemble du corpus perspectiviste constitué par Damisch dans son livre et que c'est en partie à travers ce corpus, et en partie à travers un lien ' direct ' avec leur reproduction en image, que l'exercice proposé ici sera conduit.

L'*ekphrasis* se définit comme « la description à la fois émotionnelle et rationnelle de l'effet produit par le tableau sur le spectateur. [...] il s'agit même, avec Philostrate l'Aîné (Vie d'Apollonios de Tyane, II, 22), de reconnaître au spectateur une véritable capacité créatrice, pendant de l'activité mimétique de l'artiste »⁵. Cette activité créatrice, au sens où elle mime celle de l'oeuvre décrite, est revendiquée et par Hubert Damisch et par Claude Lévi-Strauss dans leurs ouvrages respectifs, le premier affirmant de son analyse des tableaux perspectiviste⁶ qu'elle « fait [elle-même] tableau »⁷, et le second, de son livre sur les mythes Bororo, qu'il est, « à sa façon, un mythe »⁸. L'*ekphrasis* qui va suivre s'inscrit dans le même esprit, mais dans des proportions beaucoup plus modestes, non seulement par l'ampleur, mais également par les visées méthodologiques, puisqu'il ne s'agit ici nullement de mettre au point une forme d'analyse ni d'en chercher une transposition dans un domaine

⁵Rouveret [115]. L'*ekphrasis* peut même aller au-delà de l'imitation. En effet, poursuit Rouveret, « à l'époque impériale, la description d'apparat [...] prend un tour nouveau. Si l'on y rencontre la description d'oeuvres singulières ayant réellement existé (Famille de Centaures de Zeuxis, Noces d'Alexandre et Roxane par Aétion, Calomnie d'Apelle décrites par Lucien) ou l'éloge de villas et des merveilles qu'elles renferment (Silves de Stace), on voit aussi, notamment chez les rhéteurs de la seconde sophistique (les Philostrates, Callistrate) jusqu'à ceux de l'époque byzantine, se constituer des galeries entièrement fictives de tableaux ou de statues » (idem).

⁶En particulier du groupe des perspectives urbinates et des tableaux qui s'ensuivent.

⁷Op. cit., p. 240.

⁸Op. cit., p. 14. Un peu plus loin : « [...] si le but dernier de l'anthropologie est de contribuer à une meilleure connaissance de la pensée objectivée et de ses mécanismes, cela revient finalement au même que, dans ce livre, la pensée des indigènes sud-américains prenne forme sous l'opération de la mienne, ou la mienne sous l'opération de la leur. Ce qui importe, c'est que l'esprit humain, sans égard pour l'identité de ses messagers occasionnels, y manifeste une structure de mieux en mieux intelligible à mesure que progresse la démarche doublement réflexive de deux pensées agissant l'une sur l'autre et dont, ici l'une, là l'autre, peut être la mèche ou l'étincelle du rapprochement desquelles jaillira leur commune illumination. Et, si celle-ci vient à révéler un trésor, on n'aura pas besoin d'arbitre pour procéder au partage, puisqu'on a commencé par reconnaître [...] que l'héritage est inaliénable, et qu'il doit rester indivis » (idem, p. 21).

où elle ferait figure de contribution disciplinaire. L'exercice d'*ekphrasis* est plutôt effectué *simpliciter*, en tâchant de se tenir au plus près possible des oeuvres — ce qui n'exclut pas de l'appuyer par des références plus savantes.

Mais surtout, cet exercice est conduit dans le but d'effectuer une manipulation plastique des quatre artefacts mentionnés (et du cinquième en appendice), par discours ekphrastique interposé, dans laquelle il est question de (dé)montrer leur caractère exemplaire sur le plan épistémologique. Encore une fois, une partie de ces manipulations est inspirée du travail de Damisch dans son ouvrage, dans la mesure où ce dernier présente des dimensions qui s'inscrivent remarquablement dans l'optique de la présente thèse. Mais une autre partie des manipulations s'effectue indépendamment et même parfois en s'écartant de la vision de Damisch, pour suivre plus directement les intentions du présent travail. Il s'agit ici, en effet, de montrer comment des artefacts non-discursifs pensent et comment ils le font d'une manière qui accède à la vérité et à la théorie — deux propriétés fondamentales sur le plan de la connaissance et de la communication disciplinaire. Ce ne sont pas tous les artefacts (discursifs ou non discursifs) qui prétendent à la vérité et qui sont des théories. La question posée dans la présente recherche est, encore une fois, de savoir lesquels, parmi les artefacts non-discursifs, ont ce statut épistémologique et à quelles conditions.

L'exercice qui va suivre, au lieu de prétendre répondre par une théorie discursive à ces questions, s'essaie plutôt à une série de mouvements — effectués, certes, par l'intermédiaire du discours, mais d'un discours auquel la tradition a accordé un statut quasi-plastique (*l'ekphrasis*) — dans le but de conduire une « expérience de pensée »⁹ qui (dé)montre ce

⁹Le terme *gedankenexperiment* (en anglais *thought experiment*), est généralement utilisé dans un contexte scientifique. La *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (édition en ligne de 2002) le définit ainsi : « dispositif[s] de l'imagination utilisé[s] pour faire une investigation de la nature » (je traduis). Parmi les exemple célèbres cités, on trouve le démon de Maxwell, l'ascenseur d'Einstein et le chat de Schrödinger. Une expérience de pensée est fondamentalement un raisonnement visuel.

qu'il est question de voir, tâchant en cela d'imiter le procédé même des artefacts perspectivistes et en particulier celui de leur dispositif d'origine.

Premier mouvement : le dispositif de Brunelleschi — la vérité

Remarquablement, c'est par *ekphrasis* que nous avons accès à la *tavoletta* de Brunelleschi, le panneau qui se trouve au point de départ et du travail de Damisch et du présent exercice. Sa description apparaît dans la *Vita di Filippo Brunelleschi*, attribuée au mathématicien Antonio di Tucci Manetti¹⁰ et dont la date de publication probable se situe autour de 1480.

Voici comment Manetti décrit le dispositif :

Cette affaire de la perspective, la première chose en laquelle il [Brunelleschi] la montra fut un petit panneau d'environ une demi-brasse de côté, sur laquelle il fit une peinture à la ressemblance du temple de San Giovanni, vu de l'extérieur. Et de ce temple, il représenta autant qu'il en est donné à voir à un regard porté sur lui du dehors. Et il semble que pour le représenter, il se soit placé à l'intérieur de la porte centrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur, à une distance de quelque trois brasses, la chose étant faite avec tant d'art et de finesse et une telle précision dans les couleurs des marbres blancs et noirs qu'aucun miniaturiste n'aurait pu mieux faire. Et figurant alentour cette partie de la place que perçoit l'oeil, à savoir, sur le côté au droit de la Misericordia, jusqu'à la volta et au canto dei Pecori, et du côté de la colonne du miracle de San Zanobi, jusqu'au canto alla Paglia, et autant de ce lieu qu'on en voit de loin. Et pour autant qu'il avait à montrer de ciel, c'est-à-dire pour que les murs peints s'impriment dans l'air, il se servit d'argent bruni de façon que l'air et les lieux naturels s'y reflètent, et de même les nuages que l'on voyait passer dans cet argent poussés par le vent, quand il soufflait.¹¹

Manetti poursuit :

Cette peinture, comme il faut au peintre présupposer un lieu unique d'où l'on doit voir sa peinture eu égard tout aussi bien à la hauteur qu'à la largeur et à la distance, de telle façon que ne puissent se produire, à la considérer, les erreurs qui font que de tout lieu qui s'écarte de celui-ci ce qui apparaît à l'oeil est modifié, il avait percé un trou dans le panneau sur lequel elle était peinte, qui se situait dans la partie peinte du temple de San Giovanni, en ce lieu où percutait l'oeil, au droit de qui regardait depuis ce lieu à l'intérieur de la porte centrale de Santa Maria

¹⁰1423–1497.

¹¹Manetti [86]. Traduction de Hubert Damisch, op. cit., p. 91. Les passages en italien et les remarques de traduction entre parenthèses ont été omis.

del Fiore, où il se serait placé s'il l'avait représenté au jugé. Lequel trou était petit comme une lentille du côté qui était peint et de l'autre allait s'élargissant en forme de pyramide, comme fait un chapeau de paille féminin, jusqu'au diamètre d'un ducat ou un peu plus. Et il voulait que l'oeil se plaçât à son revers, là où le trou était large, et que celui qui devait y regarder, d'une main le collât contre son oeil, et de l'autre tint, face à la peinture, un miroir plan, de façon que celle-ci s'y réfléchisse ; et cet éloignement du miroir, dans l'autre main, correspondait à peu près, en brasses réduites, à la distance en brasses réelles qui allait du lieu où il montrait s'être placé pour le peindre jusqu'au temple de san Giovanni, de telle façon qu'à le regarder, avec toutes les circonstances déjà mentionnées de l'argent bruni et de la place, etc., et du point, il semblait que ce que l'on voyait était le vrai lui-même ; et je l'ai eu en mains et vu plusieurs fois à mon jour, et peux en rendre témoignage.¹²

Le dispositif de Brunelleschi (si l'on prend ce terme pour désigner l'ensemble formé du panneau et du miroir tels qu'ils viennent d'être décrits) [figure 2.1] ne constitue pas exactement un tableau peint en perspective mais plutôt un appareil permettant de regarder, en réflexion dans un miroir, le panneau peint en perspective qu'il comporte (la *tavoletta*) dans lequel une ouverture de forme conique a été aménagée. Cette ouverture, au-delà de sa position dans le panneau, se trouve au centre de tout le dispositif, son centre logico-perspectiviste, si l'on peut dire, depuis lequel voir « le vrai lui-même ». Manetti ne parle pas, en effet, de la manière dont le panneau a été peint, c'est-à-dire de l'exercice perspectiviste effectué au premier degré, préalablement à l'élaboration du dispositif et qui se trouve ainsi présumé par lui. L'architecte Brunelleschi a plutôt voulu, semble-t-il, faire voir le panneau en mettant au point un appareil qui permette la vérification de ce qu'il représente. Le centre du dispositif correspond à la place qu'il faut occuper pour faire cette vérification et donc pour poser un jugement de vérité sur le panneau peint en perspective.

En réalité, le dispositif met en relation deux perspectives, la *perspectiva artificialis*, ou perspective construite, qui est celle du panneau où se trouve représenté le Baptistère San Giovanni [figure 2.2], et la *perspectiva naturalis*, ou perspective optique, qui est celle de

¹²Idem, pp. 113–114.

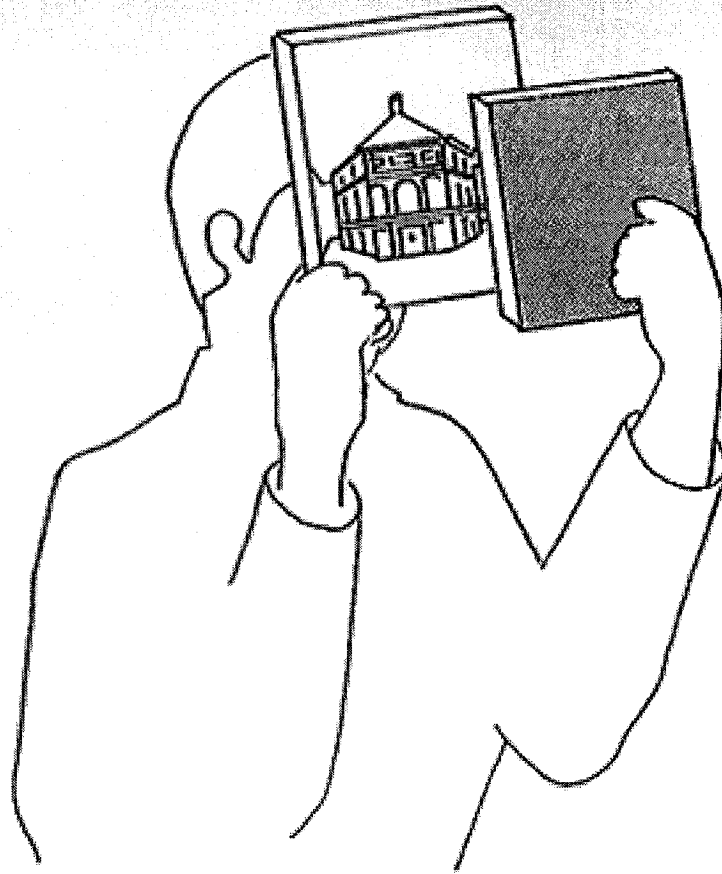


Figure 2.1

Dispositif de Brunelleschi
Tavoletta et miroir

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 112.]

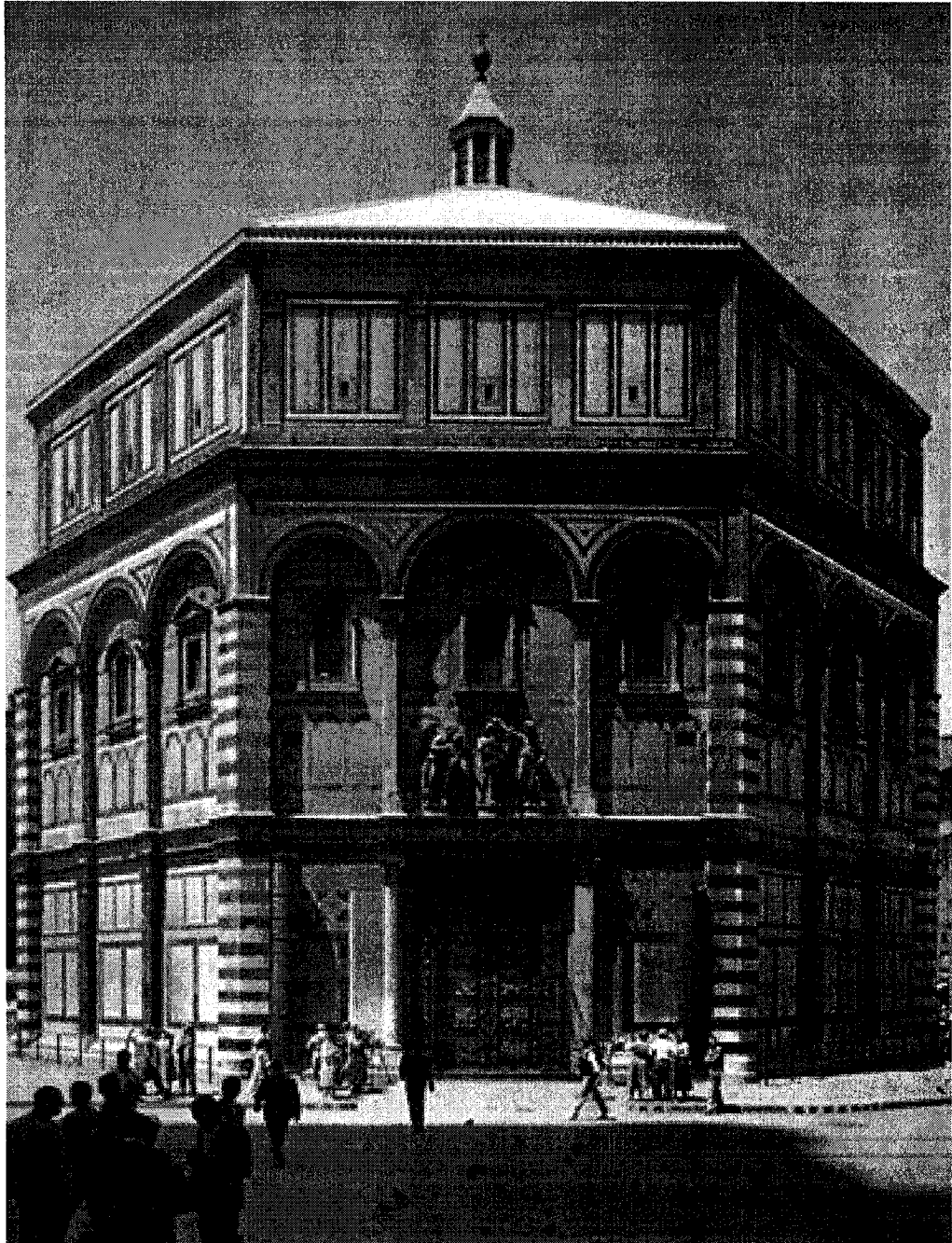


Figure 2.2

Baptistère San Giovanni, Florence

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 100.]

quiconque vient placer son oeil derrière le panneau, dans son ouverture. Cette relation n'est cependant pas établie par les moyens et dans les termes de la *perspectiva naturalis*, comme c'est le cas lorsque l'on regarde directement un tableau peint en perspective (il n'était pas nécessaire de construire le dispositif pour simplement voir le panneau représentant le Baptistère San Giovanni). Elle l'est par le moyen et dans les termes de l'appareil brunelleschien. La relation proposée entre les deux perspectives n'est donc pas naturelle mais construite. Elle est créée par un dispositif qui la définit comme le rapport (physique) entre le panneau, son ouverture, le miroir et la distance entre le miroir et le panneau.

L'appareil brunelleschien est en fait lui-même une construction perspectiviste qui reprend, en réflexion, le processus de production du panneau peint en perspective¹³. Il reprend, c'est-à-dire, le jugement de vérité qui s'est exercé au premier degré de la production, pour le donner à s'exercer dans le second degré de la réflexion, à la manière absolument *littérale* du miroir. En ce sens, on peut considérer que l'appareil de Brunelleschi est une construction perspectiviste de second degré représentant (mais dans une problématisation de la représentation qui lui est propre, à savoir celle du jugement de vérité) un tableau perspectiviste de premier degré représentant lui-même le Baptistère San Giovanni (dans une problématisation de la représentation ayant à voir, elle, avec l'imitation¹⁴). C'est d'ailleurs à ce dernier, le panneau peint en perspective, que Manetti attribue des propriétés esthétiques (« la chose étant faite avec tant d'art et de finesse ») alors que le premier, le dispositif qui comporte ce panneau à titre de partie, est caractérisé de manière épistémologique (« il semblait que ce que l'on voyait était le vrai lui-même »). Cela dit, c'est bien dans le panneau peint en

¹³Rappelons que la distance entre le miroir et le panneau est proportionnelle à la distance entre le peintre et le Baptistère qui a présidé à la peinture en perspective du panneau.

¹⁴« [...] une peinture à la ressemblance du temple San Giovanni », Manetti, traduction de Hubert Damisch, op. cit., p. 91.

perspective, et donc du coeur de l'esthétique (mais comme son point aveugle ¹⁵), que se trouve l'ouverture par où le vrai est (mais au second degré) donné à voir ¹⁶.

*

[...] mon hypothèse, donc, sera que la position que la tradition assigne à la découverte, ou à l'invention à laquelle s'attache le nom de Brunelleschi, correspond au moment du renversement de l'intérêt pratique en intérêt théorique [...] ¹⁷ une exigence de « vérité » était là, au travail, à laquelle l'art, pour la première fois, aura donné lieu de se manifester. ¹⁸

Ainsi Damisch ouvre-t-il le dixième chapitre, intitulé « La Renaissance et la répétition d'origine », qui clôt la deuxième partie de son ouvrage consacrée au « prototype » — le dispositif de Brunelleschi. L'origine dont la perspective, telle qu'inventée dans ce dispositif, constituerait la répétition, est bien sûr celle de la géométrie. Répétition il y aurait de ce « renversement » de l'intérêt pratique en intérêt théorique, « par lequel [...] un art fondé sur la mesure se transforme, par voie d'idéalisation, en un processus de pensée purement géométrique » ¹⁹. C'est à Thalès de Milet, philosophe et mathématicien grec ²⁰, qu'est attribué le premier renversement. Mais la répétition impliquée dans le dispositif brunelleschien

¹⁵Lequel, rappelons-le, est le point de raccordement entre l'oeil et le cerveau via le nerf optique.

¹⁶Ce voir au second degré, qui additionne l'abstraction à une concrétude cependant maintenue, rappelle l'invocation fréquente du regard dans les textes du deuxième Wittgenstein — où il nous est demandé de regarder, plutôt que de catégoriser discursivement (et donc d'essentialiser), une situation décrite et prise à partie dans le cadre d'une remarque.

¹⁷« Qui faisait pour Husserl la condition de la science, au sens lui-même occidental, européen du terme » — mais ce n'est pas le lieu ici de discuter cet aspect de la question.

¹⁸Damisch, op. cit., pp. 147–148.

¹⁹Idem, p. 153. Damisch réfère ici à la thèse que la perspective, telle qu'élaborée dans les ateliers du Quattrocento, constitue l'acte de naissance de la géométrie projective, laquelle sera formalisée par l'architecte et ingénieur autodidacte Girard Desargues au XVII^e siècle. Desargues (1591–1661) publia, en 1636, son *Traité de la section perspective*, sous-titré « Méthode universelle de mettre en perspective les objets réellement donnés ou en devis avec leurs proportions, mesures, éloignement, sans employer aucun point qui soit en dehors du champ de l'ouvrage », « écrit, nous dit l'*Encyclopedia Universalis*, pour améliorer les méthodes des tailleurs de pierre » (version 8 DVD, article « Gérard Desargues »). Son ouvrage considéré comme le plus important est le *Brouillon projet d'une atteinte aux événements des rencontres d'un cône avec un plan*, publié en 1639, « qui contient les bases de la géométrie projective » (idem).

²⁰Circa 625–547 AEC.

a, selon Damisch, plus à voir qu'avec celle de l'émergence d'une discipline géométrique. L'éloignement entre le miroir et le panneau dans le dispositif, qui correspond à la distance entre le peintre et le Baptistère impliquée dans la peinture en perspective du panneau, « renvoie [...] au théorème de Thalès sur les figures semblables (où la construction perspective a son fondement, comme la géométrie son « origine ») et du même coup à la notion de « similitude » qui est celle de la géométrie »²¹.

Cette similitude, à tout le moins dans le contexte de ce théorème²², se définit comme proportionnalité. Or, la proportionnalité, à la différence du saut théorique dont sont issus, chacun dans leur ordre, les idéalités géométriques²³ et les constructions perspectivistes,

²¹ Damisch, op. cit., p. 130. L'affaire est assez complexe. Le théorème de Thalès auquel renvoie Damisch est le quatrième, qui énonce que « si deux triangles ont deux angles et un côté respectivement égaux, les triangles sont égaux sous tous les rapports » (Heath [61], p. 130). Heath renvoie à Eudème — sans doute Eudème de Pergame, de l'École mathématique d'Alexandrie, IV^e–III^e siècle AEC — dans son *Histoire de la Géométrie*, qui rapporte à Thalès le théorème I, 26 d'Euclide, lequel s'énonce ainsi : « Si deux triangles ont deux angles égaux à deux angles respectivement, ainsi qu'un côté égal à un côté, nommément ou bien le côté adjoignant aux angles égaux ou celui qui sous-tend l'un des angles égaux, les côtés qui restent seront également égaux aux côtés qui restent, et l'angle qui reste à celui qui reste » (Heath [62], Volume I, p. 301 ; je traduis). Or ce théorème n'a pas à voir avec la similitude des triangles mais avec leur égalité. La confusion, qui ne semble pas être seulement celle de Damisch, tient apparemment au fait que Proclus (412–485), dans son *Commentaire sur Euclide*, Livre I (« souvent appelé le sommaire « eudémien » selon la supposition qu'il constituait un extrait de la grande *Histoire de la Géométrie* en quatre livres d'Eudème », Heath [60], p. 73 ; je traduis) déclare que « la méthode par laquelle Thalès a montré comment déterminer les distances entre les navires et la côte implique l'usage de ce théorème » (Heath [61], idem ; je traduis). Dans son commentaire à la proposition I, 26 d'Euclide, Heath après avoir examiné quelques tentatives de reconstitution de la preuve de Thalès, finit par remarquer que « si Thalès a pratiquement utilisé des proportions, comme on le suppose [dans ces tentatives], I, 26 ne constitue certainement pas le théorème que cette procédure suggérerait naturellement comme la fondant et s'y trouvant « nécessairement utilisée » ; l'utilisation des proportions ou des triangles semblables mais non égaux aurait certainement déplacé l'attention de I, 26 pour la fixer sur VI, 4 » (Heath [62], pp. 304–305 ; je traduis). Or le théorème VI, 4 d'Euclide s'énonce comme suit : « Dans des triangles équiangulaires, les côtés jouxtant les angles égaux sont proportionnels, et les côtés qui sont opposés aux angles égaux sont homologues » (Byrne [23], Livre VI, Proposition 4, pages 218–219 ; je traduis). Il semble cependant que, mieux encore qu'au théorème VI, 4 d'Euclide, c'est à son théorème VI, 2 qu'il faille rapporter les mesures d'éloignement de la description de Manetti, qui s'énonce comme suit : « Si une ligne droite est tracée parallèlement à l'un des côtés d'un triangle, alors elle coupe les côtés du triangle proportionnellement ; et si les côtés du triangle sont coupés proportionnellement, alors la ligne joignant les points de la section est parallèle au côté restant du triangle » (*Euclid's Elements*, Livre VI, Proposition 2, David Joyce Java Edition of Euclid, en ligne à <http://aleph0.clarku.edu/> ; je traduis) [figure 2.3]. Cette remarque affaiblit le caractère littéral de la répétition d'origine dont parle Damisch — d'autant plus que le théorème de Thalès auquel il est fait référence n'est pas le seul qui lui soit attribué (il y en a quatre autres) ni d'ailleurs le premier.

²² Et pourvu que l'on considère, donc, le théorème VI, 4 ou le théorème VI, 2 d'Euclide.

²³ Edmund Husserl, dont Damisch s'inspire et auquel il réfère à plusieurs reprises concernant l'origine de la géométrie, écrit à ce sujet : « [...] l'existence géométrique est existence d'un être-là, objectivement [...]. Et toutes les formes produites à nouveau par quiconque sur le fondement des formes prédonnées endossent

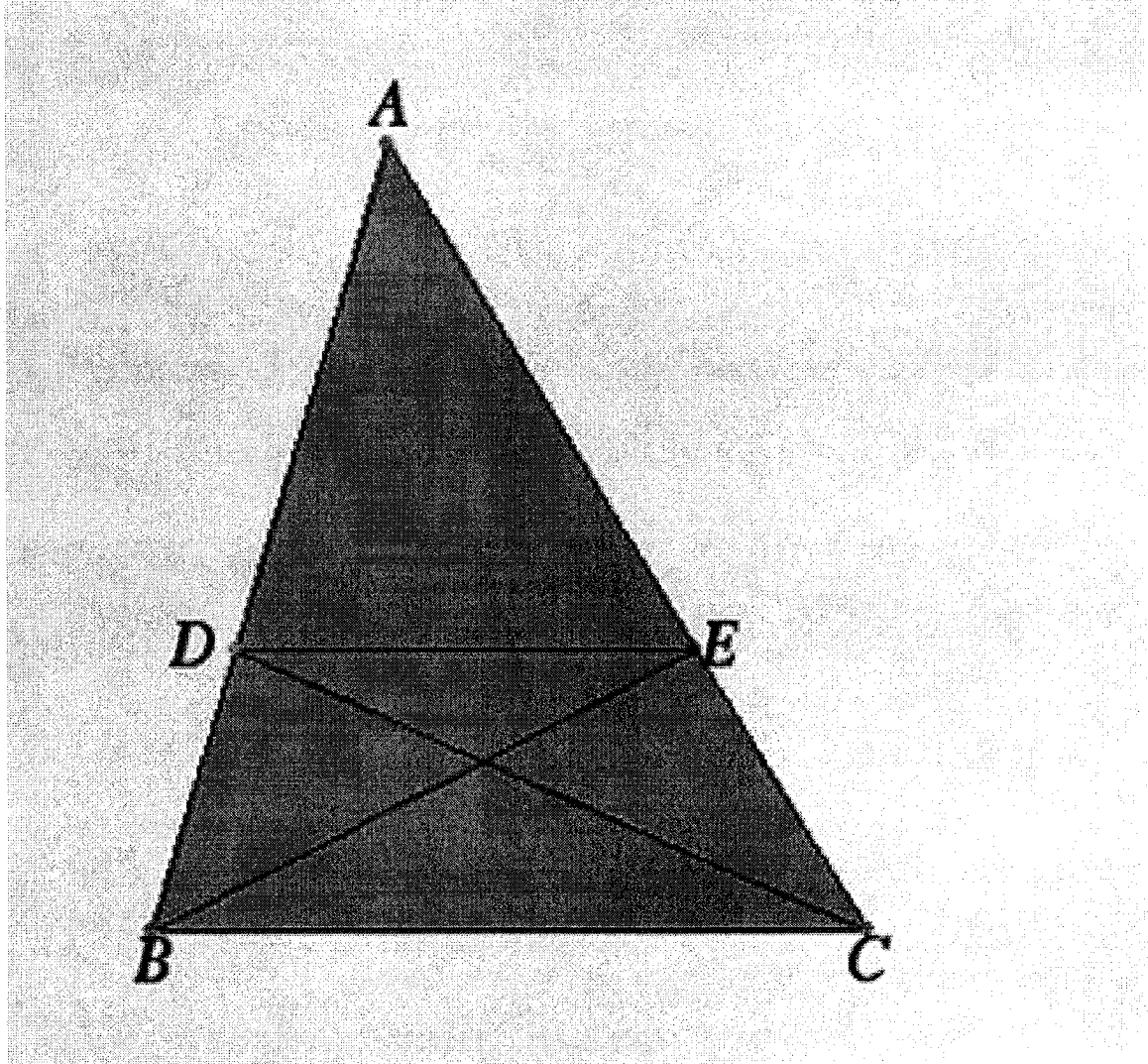


Figure 2.3

Théorème VI, 2 d'Euclide sur la proportionnalité

[David Joyce Java Edition of Euclid]

travaille à l'intérieur d'un même registre — dont le degré d'abstraction varie depuis la chose naturelle jusqu'à la chose construite. La puissance de la Renaissance, non seulement comme « répétition d'origine » mais aussi comme vision émergente, pourrait bien se trouver, entre autres, dans le fait que le saut théorique effectué dans l'invention de l'un de ses dispositifs paradigmatiques se double justement d'un passage de la chose naturelle à la chose construite. « Là où la géométrie a pour objet [...] la spatialité de la chose naturelle en général, la perspective a [en effet] partie liée, par essence, avec les objets construits et avec l'architecture »²⁴. Sans affirmer qu'il existe une progression ontologique²⁵ de la chose naturelle à la chose construite, il reste que la réflexion appliquée, en l'espèce du miroir, à la chose construite (le panneau peint en perspective) dans le dispositif de Brunelleschi, a introduit un espace non-discursif de vérité — à la différence de la géométrie qui réfléchit, elle, discursivement, c'est-à-dire dont l'énoncé des théorèmes et la conduite des démonstrations passent fondamentalement (même si ce n'est pas exclusivement) par le discours. Si Damisch peut affirmer que « l'art, pour la première fois, aura donné lieu [à la vérité] de se manifester », c'est au sens d'un mouvement épistémologique effectué dans un ordre et selon des moyens propres aux disciplines artistiques²⁶ — un ordre et des moyens plastiques. Le dispositif de Brunelleschi aura, en redoublant la perspective du Baptistère San Giovanni, non seulement fait sa démonstration, mais également fondé l'aptitude à la vérité de la perspective en général. Mais plus encore, il aura montré quelque chose des modalités plastiques de la vérité.

aussitôt la même objectivité. Il s'agit là, nous le voyons, d'une objectivité « idéale ». Elle est propre à toute une classe de produits spirituels du monde de la culture auquel appartiennent non seulement toutes les formations scientifiques et les sciences elles-mêmes, mais aussi, par exemple, les formations de l'art littéraire » (Husserl [65] pp. 178–179). Cette objectivité rappelle le monde des pensées de Gottlob Frege et le troisième monde de Karl Popper (voir la note 2 de l'Introduction).

²⁴Damisch, op. cit., p. 96.

²⁵Si l'ontologie désigne ici le registre des entités valorisées sur le plan d'une catégorisation réflexive.

²⁶Au sens des arts plastiques, qui sont, traditionnellement, l'architecture, la peinture et la sculpture. La position du dessin est ici particulière, à la fois antécédente et réflexive. Voir Didi-Huberman [42] sur Vasari et le dessin comme *diseño* — comme processus de conceptualisation préalable à l'exercice de chacun des trois arts.

« Si rapport au « vrai » il [doit en effet] y avoir, ce rapport [est], en son fond, affaire de *construction* »²⁷. Le rapport au vrai n'est pas le rapport à la réalité (la réalité n'est ni vraie ni fausse), et il n'est pas, en ce sens, un rapport de représentation. Il constitue plutôt un rapport à la représentation. Or le jugement de vérité que le dispositif de Brunelleschi sollicite a justement partie liée avec le jugement de vérité qui s'est exercé lors de la peinture du panneau que le dispositif présente à la judication. En d'autres termes, ce rapport à la représentation que le dispositif de Brunelleschi construit (en perspective) à propos du panneau représentant le Baptistère San Giovanni s'est également exercé lors de la peinture (en perspective) de ce panneau. Il est particulièrement significatif que le dispositif ait été conçu pour être utilisé à une distance proportionnellement déterminée de l'édifice même devant lequel s'est tenu le peintre pour le représenter sur le panneau, de sorte que l'on puisse faire coïncider « une partie de l'édifice réel avec une partie de son image peinte »²⁸. Le rapport au vrai prend donc ici deux figures constitutives, qui se trouvent indissociablement liées dans cette construction unique et complexe que l'on peut appeler l'*expérience de Brunelleschi* : celle de la production du panneau et celle de la production du dispositif de vérification de son image peinte, qui reconstitue le jugement de vérité ayant présidé à sa production.

Dans les deux cas, nous sommes reconduits au panneau et à ce qu'il représente, une construction architecturale.

²⁷Damisch, op. cit., p. 134.

²⁸Comar [34] p. 33. Il faudrait sans doute dire plutôt « de la scène réelle » puisque d'autres édifices que le Baptistère étaient partiellement représentés. Le jugement de vérité est donc vu comme l'identification formelle d'une entité et de sa représentation. Il y aurait ici toute une discussion philosophique à tenir dont il faudrait marquer les principaux repères, parmi lesquels, bien sûr, la question de la représentation logique du monde dans la philosophie analytique (laquelle utilise la logique pour résoudre des problèmes de philosophie) — et plus particulièrement (et remarquablement) encore, la méthode de projection introduite dans le *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (dont il sera question au prochain chapitre).

Il faudra attendre la génération suivante, nous dit Damisch, et le *Traité d'architecture* de Filarète²⁹ [...] pour voir le nom de Brunelleschi explicitement associé à la « découverte » de la perspective, et cela en des termes qui signalent moins en lui l'érudit que le praticien : un constructeur [...] . [u]n architecte, qui plus est, pour lequel le problème de l'architecture ne se laissait pas disjoindre de celui de la représentation, ni le problème de la représentation de l'architecture de celui de l'architecture de la représentation, pour autant qu'on le formule en termes *constructifs*.³⁰

Ce rapport réciproque entre architecture et représentation, et plus particulièrement entre représentation de l'architecture et architecture de la représentation, on peut considérer que Brunelleschi l'a exprimé dans son dispositif, où le panneau peint en perspective tient la part de la représentation de l'architecture, et où le dispositif en son entier tient celle de l'architecture de la représentation, « pour autant qu'on le formule en termes constructifs », ce qui veut dire, en l'occurrence, à l'intérieur de l'*expérience* de Brunelleschi — où le panneau correspond à une construction de premier degré et le dispositif, à une construction de second degré.³¹

Le *dispositif* de Brunelleschi prend à cet égard le statut de prototype et donne un exemple de (si ce n'est qu'il sert d'exemple à) ce que peut être un concept plastique de vérité — en tout cas dans la version « constructionniste »³² donnée par l'expérience de Brunelleschi.

²⁹Circa 1400–circa 1469. Le *Traité* a été composé « [...] selon toute vraisemblance entre 1460 et 1464 », Damisch, op. cit., p. 69.

³⁰Idem.

³¹S'il est assez aisé d'admettre le caractère constructif du dispositif ainsi que de la notion d'architecture de la représentation qui en est corrélative, il est moins évident de considérer le panneau, ainsi que la notion de représentation de l'architecture à laquelle il est associé, du même point de vue. La raison en est que ce panneau, s'il est détaché du dispositif pour être considéré en lui-même, est plus susceptible d'être considéré comme pure matière à interprétation. Il est vrai que l'ouverture du panneau, en gardant trace du dispositif, neutralise cette considération. Le fardeau de la preuve se trouve cependant laissé aux autres tableaux peints en perspective, qui ne comportent pas cette trace — ce qui est finalement juste et raisonnable, si l'on songe au fait que ce ne sont pas tous les tableaux, incluant ceux peints en perspective, qui prétendent à la vérité (ou qui sont produits selon un tel jugement).

³²Le terme « constructionnisme » est utilisé ici plutôt que le terme « constructivisme », qui a des connotations théoriques alternatives, même si elles ne sont pas toutes sans rapport. Pensons en particulier au constructivisme en mathématique, dont la figure principale est celle de l'« intuitionnisme » de Luitzen Brouwer (1881–1966), selon laquelle « toutes les mathématiques doivent être basées *constructivement* sur les nombres naturels [lesquels sont donnés par une intuition fondamentale]. Cela signifie que les objets mathématiques ne

Cette dernière articule ensemble l'architecture et la représentation d'une manière dont le simple arrangement logique de deux propositions de Damisch nous donne la confirmation. La première proposition est à l'effet que « la perspective [est, peut être vue comme étant] le paradigme par excellence de la représentation, en même temps que le dispositif où celle-ci se réfléchit et se dévoile dans son opération »³³ — c'est ce que nous venons de voir en l'espèce du panneau représentant le Baptistère San Giovanni et du dispositif avec miroir comportant ce panneau. La seconde proposition est que « la perspective, qu'elle soit le fait du peintre ou celui de l'architecte [le panneau ou le dispositif [...]], ne se laisse pas séparer de l'architecture »³⁴. Par remplacement de termes équivalents, on obtient que (le paradigme par excellence de) la représentation ne se laisse pas séparer de l'architecture. Ce qui tient ensemble la représentation et l'architecture, c'est la perspective. Et c'est à elle que ressortit ultimement la conception constructionniste de la représentation, dans laquelle cette dernière entretient un rapport définitionnel avec l'architecture.

La conception constructionniste n'est pas sans se rapporter, par répétition d'origine interposée, au caractère *natif* de la géométrie sur le plan de la construction³⁵. Sans s'avancer trop sur le terrain des études spécialisées portant sur les traités de perspective de la Renaissance, il est en effet possible de faire un pas de plus dans l'analyse des rapports entre perspective et construction auxquels nous a conduit le précédent raisonnement et de lier la perspective à un concept tout aussi fondamental mais plus profond qu'elle dans l'histoire de la pensée plasticienne, celui de proportion. « Les définitions de la perspective au XV^e siècle montrent », nous dit Rudolf Wittkower dans son article intitulé « Brunelleschi and

seront considérés comme signifiants et ne seront dits exister que s'ils sont donnés par une construction, dans un ensemble fini d'étapes, à partir des nombres naturels » (Davis et Hersh [37], p. 334).

³³Damisch, op. cit., p. 246.

³⁴Idem, p. 247.

³⁵Géométrie dont la perspective deviendra, on l'a vu, une discipline spécifique, la géométrie projective.

‘ Proportion in Perspective ’ »³⁶, « que la correctitude était considérée en termes de proportion »³⁷. Autrement dit, la proportion fournit les termes dans lesquels s’élabore et se vérifie la perspective.

Ces termes sont introduits et définis dans un certain nombre de théorèmes de la géométrie euclidienne. Wittkower retrace le raisonnement qu’effectue à ce sujet Alberti dans son traité *Della Pittura*³⁸, qu’il vaut la peine de suivre. Après avoir défini « la peinture comme intersection de la pyramide visuelle »³⁹, Alberti introduit le théorème 2 du Livre VI des *Éléments* d’Euclide, qui s’énonce comme suit : « Si une ligne droite est tracée parallèlement à l’un des côtés d’un triangle, alors elle coupe les côtés du triangle proportionnellement ; et si les côtés du triangle sont coupés proportionnellement, alors la ligne joignant les points de la section est parallèle au côté restant du triangle »⁴⁰. La notion importante ici est la figure du triangle. Car après avoir présenté le théorème d’Euclide comme caractérisation de « ce que nous entendons par proportionnel »⁴¹, Alberti « rappelle que les pyramides visuelles sont formées de triangles »⁴² et que le précédent raisonnement sur les triangles peut donc être appliqué à la pyramide de la vision : « il est “ manifeste que chaque intersection de la pyramide visuelle parallèle à la surface vue, doit être proportionnelle à cette dernière ” »⁴³. « En d’autres termes, conclut Wittkower, la preuve de la correctitude représentationnelle a été donnée dans les termes de la proportionnalité des triangles similaires »⁴⁴.

La proportionnalité, dans la mesure où elle se définit géométriquement comme un certain type de rapport entre des triangles, relie donc intrinsèquement, si l’on peut dire, la pyramide

³⁶Wittkower [135] pp. 125–135 ; je traduis.

³⁷Op. cit., p. 125 ; je traduis.

³⁸Leon Battista Alberti, 1436. [2]

³⁹Wittkower, op. cit., p. 126 ; je traduis. Alberti [2], Livre I, p. 52.

⁴⁰Voir plus haut dans le présent chapitre, note 21.

⁴¹Wittkower, op. cit., p. 126 ; je traduis. Alberti [2], idem.

⁴²Idem, p. 127 ; je traduis. Alberti [2], Livre I, p. 53.

⁴³Idem ; je traduis. Alberti [2], Livre I, p. 53–54.

⁴⁴Idem ; je traduis.

visuelle et le tableau qui intersecte cette pyramide⁴⁵. D'autre part, la proportionnalité relie extrinsèquement, constructionnellement⁴⁶, la pyramide visuelle à la chose vue, ou si l'on veut, elle relie la pyramide visuelle à l'architecture de la chose vue. Wittkower remarque en effet que

la perspective, à la Renaissance, n'était pas seulement la science de la proportionnalité entre l'objet et l'image, mais également la science de la proportion entre différentes images [...] la question de l'harmonie et de la proportion dans l'élévation de[s] [...] bâtiments et celle du caractère changeant de leurs vues en perspective [étaient considérées] comme un seul et même problème ; il était évident que les points de vue subjectifs invalideraient ou même annuleraient la perception des mesures absolues [des élévations des bâtiments] s'il n'était pas possible de prouver que l'« espace perspectif » [dans lequel s'exercent ces points de vue] obéissait également aux lois de la proportion.⁴⁷

L'harmonisation des différentes vues d'un bâtiment, si ce n'est dans un processus de construction matérielle, du moins dans un processus de construction conceptuelle (de dessin) architectural, impliquait une congruence entre les proportionnalités intrinsèque (l'image de la chose vue) et extrinsèque (l'image de la chose construite) de la pyramide visuelle, devant faire l'objet d'un jugement de vérification.

Cette exigence de vérification nous fait revenir à l'expérience de Brunelleschi. En fait, les dimensions intrinsèque et extrinsèque de la proportionnalité impliquée dans le rapport entre la pyramide visuelle et, d'une part, la représentation, et d'autre part, l'architecture, se trouvent précisément intégrées dans cette expérience : la première l'est en l'espèce du rapport entre le panneau (l'image, le tableau) et le Baptistère San Giovanni (l'objet, la scène vue), la seconde l'est, comme on vient de le voir, en l'espèce du rapport entre le panneau et les utilisateurs du dispositif (à commencer par Brunelleschi lui-même) — la plupart étant

⁴⁵La pyramide visuelle correspond, pour faire court, à un triangle et le tableau, à un second triangle formé à l'intérieur du premier par une section de celui-ci.

⁴⁶On pourrait presque dire « pragmatiquement », si le terme n'était à ce point marqué sur le plan sémiologique. Ce qui est visé ici, ce sont des rapports effectifs de construction plutôt que d'intention ou d'interprétation, dans lesquels l'objet élaboré est saisi comme artefact, donc, plutôt que comme signe.

⁴⁷Idem, pp. 125–126 ; je traduis.

sans doute des architectes ou, ce qui n'est pas si éloigné, des peintres de la perspective —, générant différentes vues (d'un même angle, il est vrai, et suffisamment similaires pour donner un sens à la vérification) du Baptistère San Giovanni. Ces rapports renvoient tous deux à un même point, l'ouverture dans le panneau, qui constitue l'apex de la pyramide visuelle se développant depuis les utilisateurs jusqu'au Baptistère. Par transfert de la pyramide au dispositif, on pourrait dire que la dimension intrinsèque de ce dernier se rapporte, à travers le rapport entre le panneau et le Baptistère, à la représentation, sa dimension extrinsèque, à travers le rapport entre le dispositif et ses utilisateurs, à l'architecture, et l'apex du dispositif, par l'ouverture du panneau, à la perspective. Le dispositif brunelleschien articulerait ainsi la trilogie renaissante de la perspective, de l'architecture et de la représentation. Et il le ferait par les moyens d'une géométrie proportionnaliste appliquée aux deux degrés de construction impliqués dans l'expérience de Brunelleschi (celui du panneau et celui du dispositif) — selon laquelle la vérité constituerait, par conséquent, une forme de cohérence.

*

Au-delà de sa structure trilogique, et pour aller dans le sens de la remarque de Wittkower, le dispositif brunelleschien nous fait transiter du bâtiment à la ville. La perspective en effet « a [aussi] partie liée [...] avec la spatialité qui est celle de la ville, telle qu'elle est définie par les monuments qui la ponctuent et par les lignes des façades qui l'enserrent et la délimitent »⁴⁸. Ce sont des tableaux urbains que nous allons maintenant traiter.

⁴⁸Damisch, op. cit., p. 96.

Deuxième mouvement : la *Città ideale* — l'idéalité

La *Città ideale* est un tableau peint en perspective, appartenant au registre de ce que l'on appelle les « vues d'architecture » [figure 2.4]. Le tableau se trouve à la Galerie nationale des Marches à Urbino, en Italie. Cette galerie est elle-même logée dans le Palais ducal d'Urbino [figure 2.5], édifié sur les bases d'un château médiéval pour le duc Federico da Montefeltre⁴⁹ durant le dernier tiers du Quattrocento, tout d'abord par l'architecte Luciano Laurana⁵⁰ — auquel certains ont attribué le tableau⁵¹ — puis par l'architecte Francesco di Giorgio Martini⁵². Il est dit que ce tableau jouxtait, tout comme maintenant, le *studiolo* que Federico avait fait aménager à l'étage noble du Palais, proche tout à la fois de ses quartiers domestiques et des pièces consacrées à ses activités officielles. Ce palais « était alors le plus beau qui pût se voir dans toute l'Italie, et si bien aménagé à tous égards qu'il semblait être “ non pas un palais mais une ville en forme de palais ” »⁵³. Cette « ville [...] pouvait trouver à se réfléchir dans la représentation idéalisée d'une cité imaginaire »⁵⁴, la *Città ideale* exposée en son sein, pour une cour que Federico voulait voir « l'emporter sur toute autre par l'ordre et la méthode [...] que refl[é]t[ait] l'ordonnance des lieux »⁵⁵.

Il est tentant de juxtaposer ici le Palais d'Urbino et le dispositif de Brunelleschi, le premier contenant la *Città ideale* et le second, le panneau représentant le Baptistère San Giovanni, dans l'intention de comparer, formellement et terme à terme, l'esprit humaniste — qui, « loin de chercher refuge dans la contemplation d'une nature inviolée, se sera assigné des

⁴⁹ 1422–1482.

⁵⁰ Circa 1420–1479.

⁵¹ Notamment Kiske Kimball. Voir à ce sujet Damisch, op. cit., p. 161. Damisch remarque dans le même passage que le tableau a longtemps été attribué à Piero della Francesca.

⁵² 1439–1502.

⁵³ Damisch, op. cit., p. 172. La citation est de Baldassare Castiglione (Damisch en donne la provenance à la note 24 de la même page). Cela a également été dit de Versailles, notamment par Charles Perrault (Damisch, op. cit., p. 176, note 33).

⁵⁴ Damisch, op. cit., p. 176.

⁵⁵ Idem.

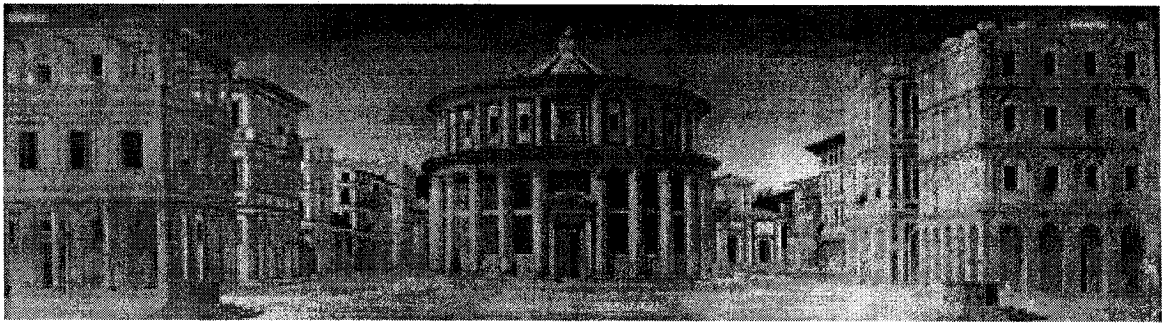


Figure 2.4

Città ideale

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 265.]



Figure 2.5

Palais Ducal d'Urbino

[Mario Bucci et Piero Torriti, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, figure 7.]

tâches constructives, urbaines »⁵⁶ — et l'invention perspectiviste. Le Palais apparaît, à cet égard, comme un dispositif dont *l'ordonnance* réfléchit un idéal formulé dans le tableau, la *Città*, qu'il abrite comme son origine⁵⁷, à la manière du dispositif brunelleschien qui réfléchit le panneau du Baptistère San Giovanni, montré comme le vrai par un *oculus* percé dans le panneau. *L'oculus* de la *Città* ne consiste pas dans une ouverture pratiquée en son sein, mais dans une figure, celle de la rotonde, qui occupe son centre [figure 2.6]. Or cette rotonde peut être vue comme reprenant elle-même, en abîme conceptuel, le panneau du dispositif brunelleschien sur lequel la figure du Baptistère San Giovanni était peinte. La restauration du tableau a effectivement révélé un trou percé dans la partie obscure de la porte entrouverte de la rotonde (qui est la figure centrale du tableau) [figure 2.7],

où paraissait devoir se situer le point de fuite du tableau, à la hauteur qui aurait été celle de *l'oeil d'un observateur qui se serait tenu là, se dissimulant à demi derrière le battant fermé de la porte, et dirigeant sur nous un regard cyclopéen*.⁵⁸ [figure 2.8] [...] un petit trou conique qui correspondait sans doute à l'implantation, en ce point, de l'épingle ou du clou qui avait servi au peintre pour tendre ses fils et tracer le réseau des lignes de fuite.⁵⁹

L'oculus figural de la *Città* comporte ainsi un point constructionnel qui s'apparente à l'ouverture du panneau du Baptistère San Giovanni, dans la mesure où l'observateur dont c'est là l'oeil cyclopéen regarde, non pas de derrière il est vrai, mais (la position est la même quant au spectateur du tableau) de l'intérieur du tableau, le palais qui architecturalement (plutôt que spéculairement) le réfléchit. Corrélativement, tout comme le dispositif brunelleschien s'adresse à des individus qui, tour à tour, viennent placer leur oeil dans l'*oculus* d'une construction perspectiviste, le dispositif du Palais se prête à une cour circulant dans

⁵⁶Idem.

⁵⁷La figure est ici l'inverse de celle que trace Damisch lorsqu'il dit plutôt que la *Città ideale* réfléchit la ville-palais. L'un n'invalide pas l'autre. Il s'agit simplement d'une manière différente de tourner l'objet, en quelque sorte.

⁵⁸« Ce qu'[avait] démontr[é] en effet l'expérience de Brunelleschi, c'est que le point que nous nommons aujourd'hui « point de vue », ce point se trouve coïncider, projectivement parlant, avec le point dit « de fuite » » (Damisch, op. cit., p. 117 ; je souligne).

⁵⁹Damisch, op. cit., pp. 312–313.

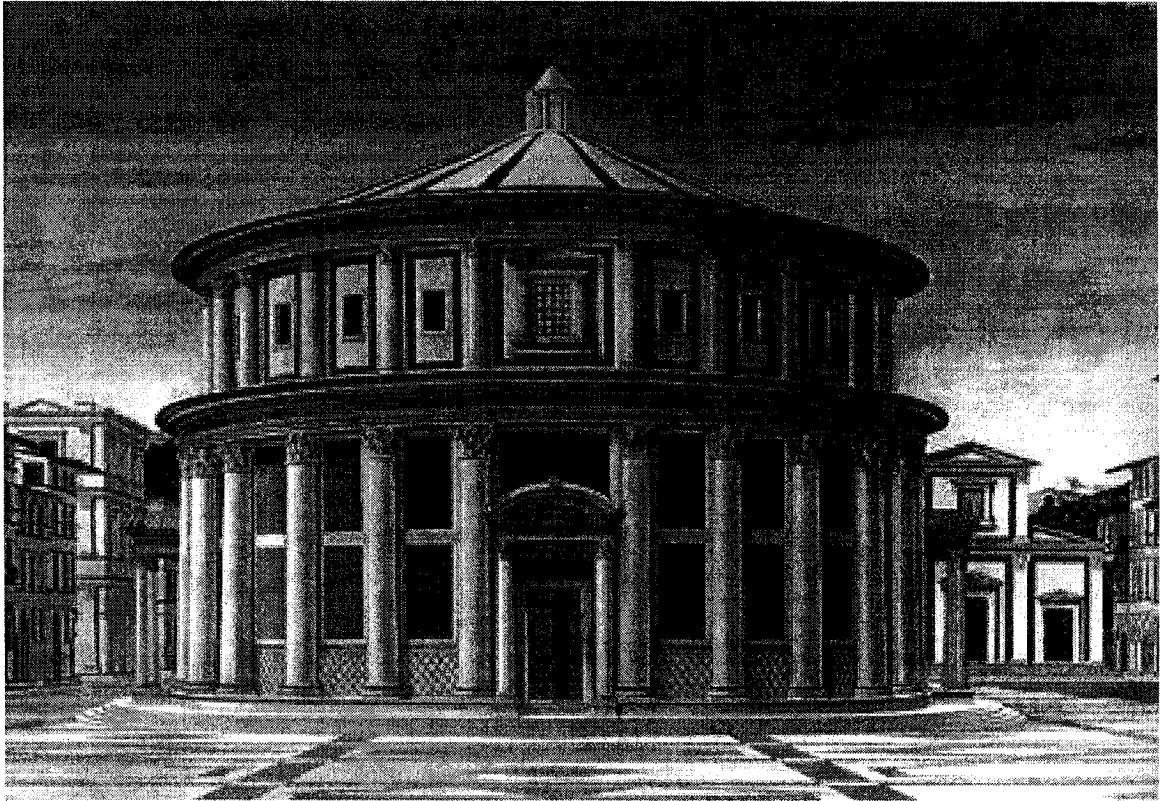


Figure 2.6

Città ideale, détail
La rotonde

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 226.]

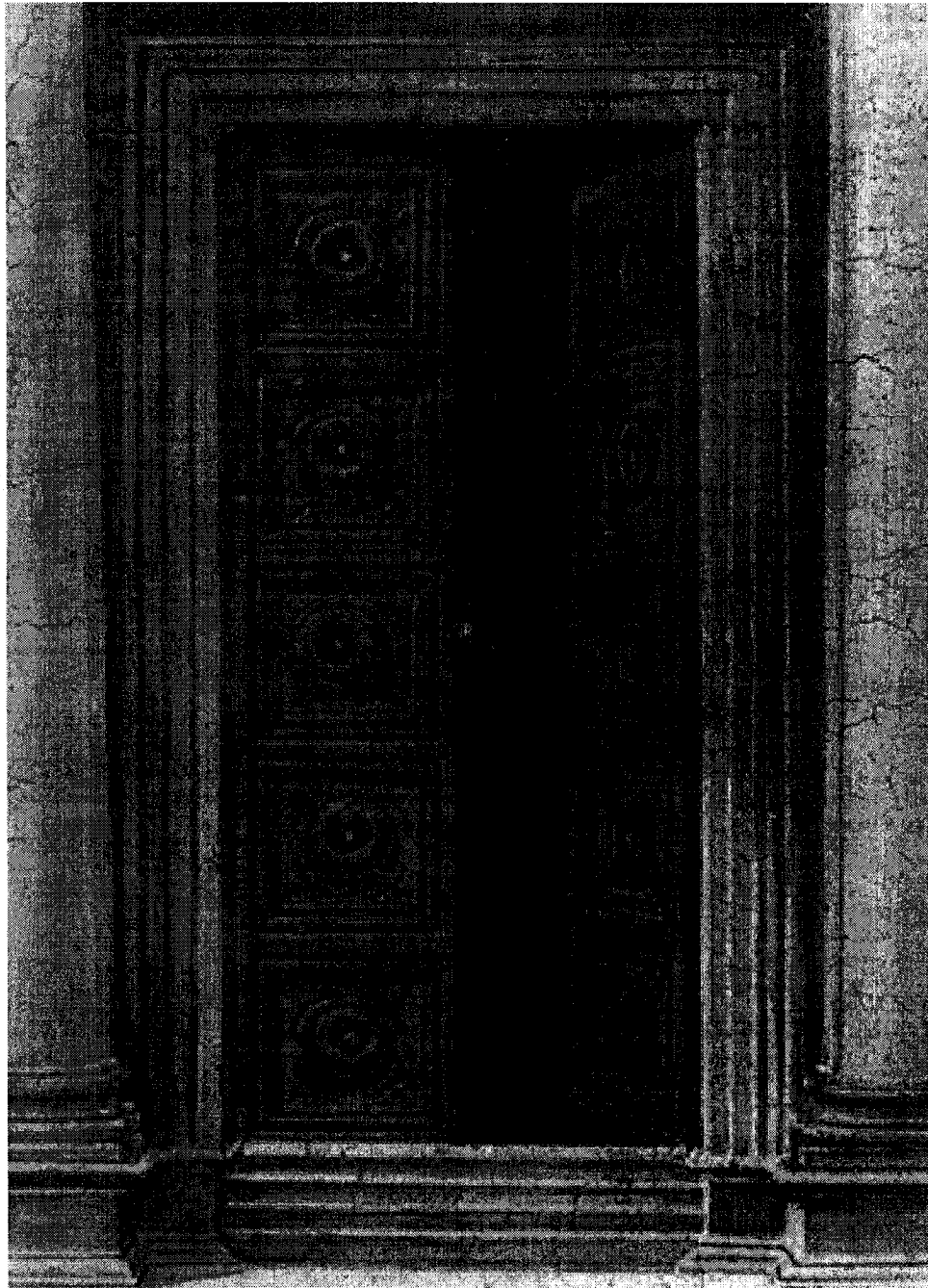


Figure 2.7

Città ideale, rotonde, détail
Trou percé dans le panneau

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 313.]

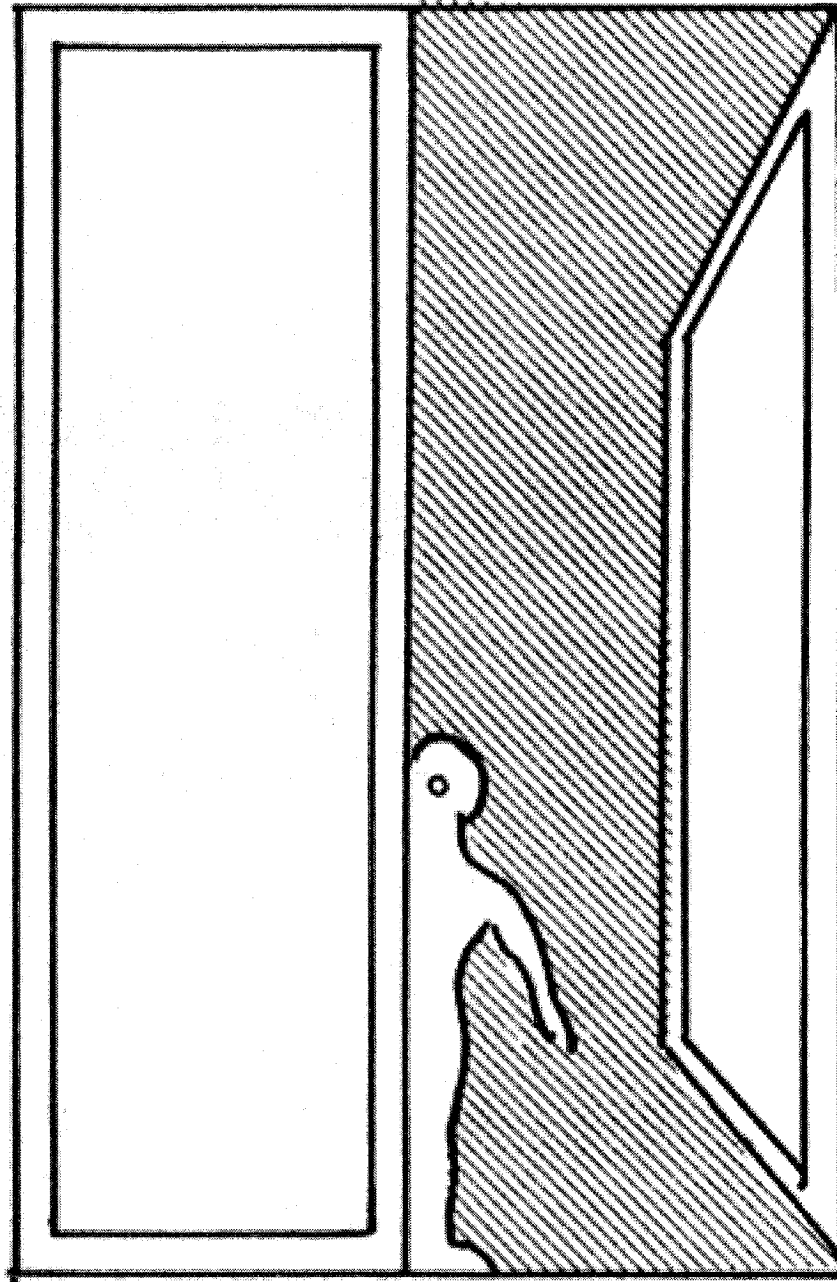


Figure 2.8

Città ideale, rotonde, schéma d'un détail
Trou percé dans le panneau : observateur putatif

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 312.]

une construction humaniste incorporant la construction perspectiviste comme son *oculus* architectural, comme le point duquel réfléchir à sa propre idéalité. Voir le Palais, donc, depuis un tableau qui en règle la perception intellectuelle, si l'on peut dire, tout comme le dispositif brunelleschien réglait la perception visuelle, « la perspectiva artificialis proposant [...] une image ainsi mise au point que toutes les parties en soient d'une égale netteté, si éloignées qu'elles soient, sur le plan, du point centrique »⁶⁰ — l'ordre et la méthode rayonnant dans l'esprit du Palais d'Urbino depuis l'idéal placé en son centre constructionnel.

Dans un mouvement de condensation, il est en effet possible de considérer la *Città ideale* elle-même comme la reprise de la trilogie formalisée dans le dispositif de Brunelleschi⁶¹, la perspective coïncidant, bien sûr, avec la rotonde (l'*oculus* figural du tableau), et l'architecture et la représentation occupant les positions latérales des bâtiments qui la flanquent. Il s'agit ici d'une mise à plat du dispositif brunelleschien, dans laquelle l'architecture et la représentation se trouvent articulées de part et d'autre du terme perspectiviste mais en inversion spéculaire, le tableau plaçant en symétrie, dans les deux blocs d'édifices de part et d'autre de la rotonde, la représentation de l'architecture et l'architecture de la représentation. Cette mise à plat constitue une autre manière de donner à voir (de « dé-montrer », comme le dit Damisch⁶²) la perspective, dans un souci, non pas de vérification, comme c'est le cas du dispositif brunelleschien, mais (ainsi que l'indique le titre du tableau) d'idéalisation. Et en effet, si le dispositif de Brunelleschi donne à voir une représentation du Baptistère San Giovanni s'accordant parfaitement avec sa mondanité architecturale (au point où c'est bien sur place, devant le bâtiment du Baptistère, que l'expérience se trouve à être

⁶⁰Idem, p. 124.

⁶¹D'une manière approchante, Damisch remarque : « La *Città ideale* renoue en effet avec le prototype qui s'inscrit au départ mythique, sinon idéal, de la perspective de la Renaissance, et qui a pris [...] force d'imgo : le petit panneau peint par Brunelleschi [...] une composition strictement symétrique et qui s'ordonnait autour du volume régulier d'un édifice à plan central, ainsi qu'il en va, à la différence près du format et de l'échelle, de la *Città ideale* » (op. cit., p. 292).

⁶²Op. cit., p. 352.

complètement réalisée), la *Città ideale* présente, quant à elle, une vue de l'esprit, si l'on peut dire, un modèle originant de l'expérience perspectiviste et la donnant en exemple, dans un palais bâti pour cela, à une cour humaniste.

Ce qui rend cohérente cette translation de l'expérience à l'idéalisation, c'est l'idée de constructibilité, qui remonte aux sources géométriques (proportionalistes) de la perspective. Nous sommes ici, en effet, dans un univers essentiellement construit, depuis le Baptistère San Giovanni jusqu'à la cour humaniste de Federico da Montefeltre, réglée sur l'idéal perspectiviste formalisé dans un tableau que réfléchit le palais les abritant tous deux. « Si rapport au « vrai » il devait y avoir, ce rapport était, en son fond, affaire de construction ». La vérité n'est expérimentale qu'au second degré, puisqu'elle s'exerce sur des constructions. Ce qui se trouve éprouvé, par conséquent, lorsque l'on expérimente le vrai, c'est bien plutôt la cohérence de deux constructions que la correspondance entre un modèle et une réalité indépendante. C'est précisément la raison pour laquelle le concept de vérité peut transiter de l'expérience à l'idéalisation : parce que et l'expérience et l'idéalisation obéissent, à un certain niveau de généralité, aux mêmes règles de construction. Ainsi la perspective, un ensemble de règles adonnées à l'architecture et à sa représentation, a-t-elle pu se retrouver au centre d'une culture universaliste et définir son idéal : celui de l'édification humaine. On pourrait dire en fait que, dans un univers dont la réalité est essentiellement artefactuelle, toutes les entités se comparent entre elles sous certains rapports constructifs. Le concept de proportionnalité, qui règle les constructions les unes sur les autres, et dont on a vu qu'il expliquait ultimement la perspective, en constitue la figure emblématique.

Troisième mouvement : les perspectives urbinates — la réflexivité

La *Città ideale* est associée à deux autres panneaux peints en perspective qui constituent également des vues d'architecture, réalisées vraisemblablement durant le Quattrocento et

dans l'entourage de la cour du duc de Montefeltre (leur attribution, tout comme dans le cas de la *Città ideale*, est incertaine⁶³), de sorte qu'on a coutume de les appeler, tous trois réunis, les « perspectives urbinates » [figure 2.9]. Pour Damisch, « ces trois panneaux⁶⁴ font système »⁶⁵, ils « se répondent, et se donnent *objectivement* la réplique »⁶⁶, une proposition qui repose sur des considérations d'ordre ethnographiques plutôt qu'historiques. L'idée de Damisch est en effet que ces panneaux forment un *groupe*, au sens mathématique du terme⁶⁷ et tel que Claude Lévi-Strauss en a fait l'application notamment dans ses études sur les masques⁶⁸ ainsi que sur les mythes⁶⁹. Plus précisément, il s'agit d'« interpréter le système selon les voies et par les moyens qui sont les siens »⁷⁰, de sorte que chaque panneau « n'est pas d'abord ce qu'il représente, mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de *ne pas* représenter »⁷¹ — l'ensemble d'artefacts impliqués constituant un *groupe de transformations* (ce que sont en ce sens les perspectives urbinates).

Les panneaux de Baltimore et de Berlin peuvent donc être vus comme des variantes réflexives de la *Città ideale*. Ainsi le panneau de Baltimore transforme-t-il en arc de triomphe, flanqué d'un colisée et d'un *tempietto* octogonal, le *tempietto* circulaire de la *Città* (lequel réfléchissait de près, mais à l'antique, le Baptistère San Giovanni) et agrandit-il le point de fuite de la zone d'ombre de la porte du *tempietto* en une ouverture (une arcade) de ce monument triomphal, substituant ainsi à l'*oculum* d'une figure dérobée regardant putativement

⁶³Voir les intéressantes considérations de Damisch à ce sujet, *idem*, pp. 169–170.

⁶⁴Damisch utilise également, comme on l'a vu, la dénomination de « tableau » pour la *Città ideale*.

⁶⁵*Idem*, p. 288.

⁶⁶*Idem*.

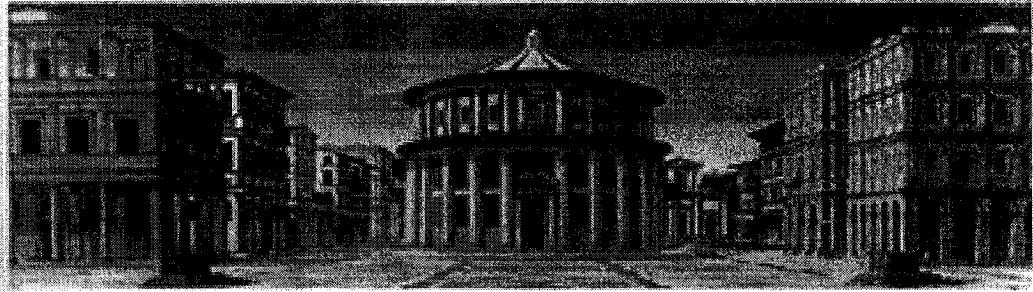
⁶⁷La théorie des groupes est l'étude (mathématique) des groupes. Un groupe est défini comme « un ensemble fini ou infini d'éléments considéré sous le rapport d'une opération binaire, lesquels satisfont ensemble les quatre propriétés fondamentales de clôture, d'associativité, d'identité et d'inversion » (*Eric Weinstein's World of Mathematics*, en ligne à <http://mathworld.wolfram.com/>, « Group »).

⁶⁸Lévi-Strauss [83].

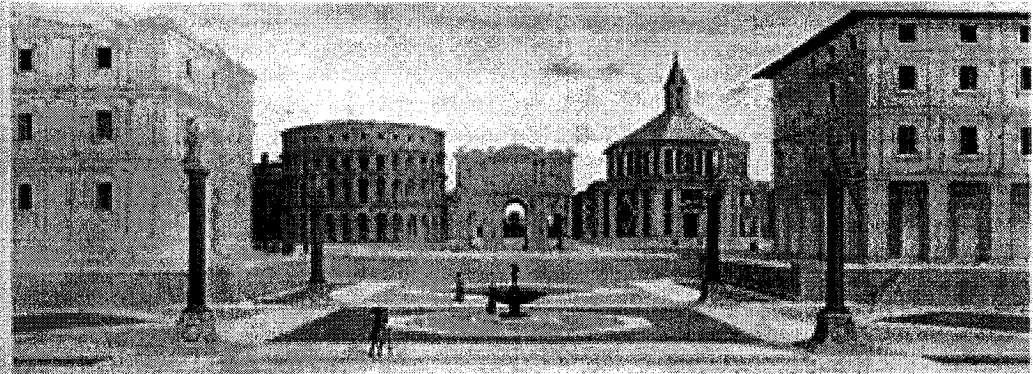
⁶⁹En particulier Lévi-Strauss [82].

⁷⁰Damisch, *op. cit.*, p. 262.

⁷¹Lévi-Strauss [83], tome II, p. 117. Damisch reprend cette citation, qui concerne les masques, pour les perspectives urbinates (*op. cit.*, p. 262).



U. Panneau d'Urbino.



BA. Panneau de Baltimore.

BE. Panneau de Berlin.



Figure 2.9

Perspectives urbinates
Panneau d'Urbino, panneau de Baltimore et panneau de Berlin

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 265.]

depuis l'intérieur du tableau, une place que traversent trois figures, fermée par un muret crénelé et surmonté d'une tour. Ainsi, et s'il est vu à la suite des deux autres panneaux, le panneau de Berlin modifie-t-il l'arc de triomphe en un portique tripartite (rappelant les trois ouvertures de l'arc de triomphe mais également les trois édifices — le colisée, l'arc de triomphe et le *tempietto* octogonal) qu'il place à l'avant-scène du tableau, élargissant encore l'*oculum* de la *Città* jusqu'à une ouverture vers l'infini, par-delà la mer (en quoi s'est transformée, en reculant, la fontaine du panneau de Baltimore . . .) et les montagnes (auxquelles s'adossait le mur crénelé du panneau de Baltimore et qui se sont écartées).

Ces transformations et plusieurs autres sont regroupées par Damisch dans des tableaux analytiques, qui renvoient aux termes mêmes des panneaux, c'est-à-dire à leurs éléments picturaux : le sol de la scène et ses quadrillages, les édifices et leurs types (temples, palais, arches), les places, les terrasses, les escaliers, les socles, les colonnes, les fontaines, les paysages (mers, monts, arbres), l'ombre et la clarté, ainsi que des propriétés plus abstraites bien que picturalement saisies, telles les combinaisons de couleurs, les lignes de composition, les proportions, le style des édifices. Par exemple, le deuxième tableau d'analyse [figure 2.10] compare les trois perspectives sur le plan des quadrillages — positif ou négatif⁷², occupation ou non du proscenium et (d'une portion) de la scène — et de leurs jeux de couleurs — bichromie et trichromie, sur un registre composé (dans l'ordre d'apparition des termes, de gauche à droite du tableau) du gris, du blanc, du noir, du rouge et du vert olive⁷³ — en mentionnant, pour chaque panneau, les traits présents (les traits absents ap-

⁷²Selon que la ligne de quadrillage est marquée (par une couleur plus foncée que celle de l'intérieur des carrés) ou non-marquée.

⁷³Il est intéressant de remarquer que, si l'on ne considère pas le gris, les quatre couleurs du registre des quadrillages vérifient, mais sur un plan pictural, la thèse de Berlin et Kay à l'effet que, si un langage (parlé, écrit) contient quatre termes fondamentaux de couleur, ces derniers sont « blanc », « noir », « rouge » et l'un ou l'autre de « vert » ou « jaune » (Berlin et Kay [15], p. 2). Ce registre, lorsqu'il comprend le jaune, est également celui des couleurs fondamentales dans l'Antiquité gréco-romaine : « Quatre couleurs seulement — le blanc de Milos, le jaune attique, le rouge de Sinope sur la Mer Noire et le noir appelé *atramentum* — furent utilisés par Apelle, Aétion, Melantius et Nikomachus dans leurs oeuvres immortelles » (Pline, *Histoire naturelle*, cité par Gage [54], p. 29 ; je traduis).

U	BA	BE
<p>Quadrillage <i>positif</i> procédant d'une division quintuple de la ligne de base, et s'étendant à l'ensemble de la scène, à l'exception de la place.</p>	<p>Quadrillage <i>néгатif</i> (en réserve) procédant d'une division de la ligne de base en 3 + 2 segments, et s'étendant au seul proscenium.</p>	<p>Quadrillage <i>néгатif</i> du proscenium (3 x 4 cases). Quadrillage <i>positif</i> procédant d'une division quintuple de la ligne postérieure du proscenium, et s'étendant à la seule partie centrale de la scène.</p>
<p>Décor <i>bichrome</i>, gris sur blanc, s'étendant à 3 x 4 cases, et définissant un lieu différencié devant le temple.</p>	<p>Décor <i>trichrome</i>, gris et vert olive sur blanc.</p>	<p>Décor <i>bichrome</i> pour la scène, rouge sur blanc et <i>trichrome</i> pour le proscenium, rouge et noir sur blanc.</p>

Figure 2.10

Tableau d'analyse transformationnelle du groupe des perspectives urbinates
 Quadrillage et couleur

[Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, p. 272.]

paraissant sur le fond du registre constitué par l'énumération de tous les traits mentionnés pour tous les panneaux — et donc de tous les traits du tableau).

Ces tableaux analytiques exhibent, comme dit Lévi-Strauss, « une logique des qualités sensibles » qui montre « comment des catégories empiriques, telles que [(pour conserver les termes ethnographiques mais en leur substituant mentalement des termes picturaux)] celles de cru et de cuit, de frais et de pourri, de mouillé et de brûlé, etc., peuvent néanmoins servir d'outils conceptuels pour dégager des notions abstraites et les enchaîner en propositions »⁷⁴. Ces notions abstraites et ces propositions sont, dans le cas des perspectives urbinates ainsi que d'un certain nombre de tableaux qui s'inscrivent ultérieurement dans ce groupe élargi qui constitue le champ perspectiviste, liées à une problématique picturale, soit, par exemple, qu'elles réfléchissent (à) et transforment une oeuvre antérieure, comme le font les panneaux de Baltimore et de Berlin par rapport au panneau d'Urbino, soit, pour prendre un autre exemple, qu'elles affirment avec constance une propriété originaire du groupe, comme le fait le traitement des nuages dans les perspectives urbinates, « emblème de cela que la perspective exclut de son ordre »⁷⁵. On rappellera ici en effet que, dans le dispositif de Brunelleschi, le panneau peint en perspective comportait, en sa partie supérieure, une surface d'argent bruni censée représenter directement, sans peinture interposée, le ciel, lequel se trouvait donc reflété, répété en quelque sorte, dans le miroir. La répétition peinte du ciel dans les perspectives urbinates peut être vue comme une reprise de ce miroir et, donc, comme une affirmation (au sein du groupe de transformations des perspectives urbinates) de leur propre statut réflexif. En fait, ce statut réflexif constitue simultanément l'affirmation de leur relativité transformationnelle (le miroir réfléchit quelque chose d'autre

⁷⁴Lévi-Strauss [82], p. 9. Dans le cas des termes picturaux, il s'agit moins de polarités (cru/cuit, etc.) que de la présence ou de l'absence de certains traits (blanc/non-blanc, arche/non-arche, etc.).

⁷⁵Damisch, op. cit., p. 297.

dans un espace — ici transformationnel — auquel lui-même appartient) qui légitime leur constitution comme groupe de transformations.

*

[...] l'ensemble des opérations, nous dit Damisch, dont le groupe de transformations emprunte sa cohérence [peut] servir de point de départ et, par extension, d'instrument pour le balisage et l'exploration du champ tout à la fois formel et sémantique, où s'inscrivent les perspectives urbinates [un champ qui ne saurait être déterminé *a priori* — et qui ne pourra l'être qu'en fonction des opérations auxquelles il prêtera⁷⁶] [...] j'en retiendrai pour preuve les échos que la mise au jour d'un pareil dispositif structural éveille, de proche en proche, parmi des productions qui répondent en apparence à un dessein très différent [...] ⁷⁷

L'une de ces productions va en effet nous intéresser ici particulièrement, qui nous conduit au dénouement des concepts de vérité, d'idéalité et de réflexivité qui ont été à l'égide des précédentes descriptions.

Quatrième mouvement : *L'arrivée des ambassadeurs* — la théorie

Le tableau intitulé *L'arrivée des ambassadeurs*⁷⁸ [figure 2.11] a été peint par Vittore Carpaccio⁷⁹. Il appartient à un cycle de huit tableaux, *La légende de Sainte Ursule*, dont il constitue le premier élément, l'ensemble ayant été terminé à la toute fin du Quattrocento, en 1500⁸⁰. De ce « grand cycle vénitien », Damisch remarque que « telle est la puissance du dispositif perspectif, et sa caractéristique première, qu'il confère dès l'abord valeur de

⁷⁶Damisch, op. cit., p. 288.

⁷⁷Damisch, idem, p. 369. Damisch veut parler en fait d'un ensemble d'autres tableaux perspectivistes « qui semblent ne faire guère de part à la théorie, et moins encore à la spéculation » (idem), mais qui, du moins pour l'un d'entre eux, comme nous allons le voir, s'avère être une construction réflexive, spéculative même, avec des visées théoriques.

⁷⁸Damisch l'intitule plutôt *La Réception des ambassadeurs*. C'est l'appellation de Terisio Pignatti qui sera ici retenue.

⁷⁹Né à Venise durant la seconde moitié du Quattrocento (peut-être dans les années 1460) et mort entre le 28 octobre 1525 et le 26 juin 1526. Ces informations sont tirées de Pignatti [106].

⁸⁰Selon Pignatti. Mais Damisch donne les années 1490–1496 pour la réalisation de tout le cycle (op. cit., p. 369).

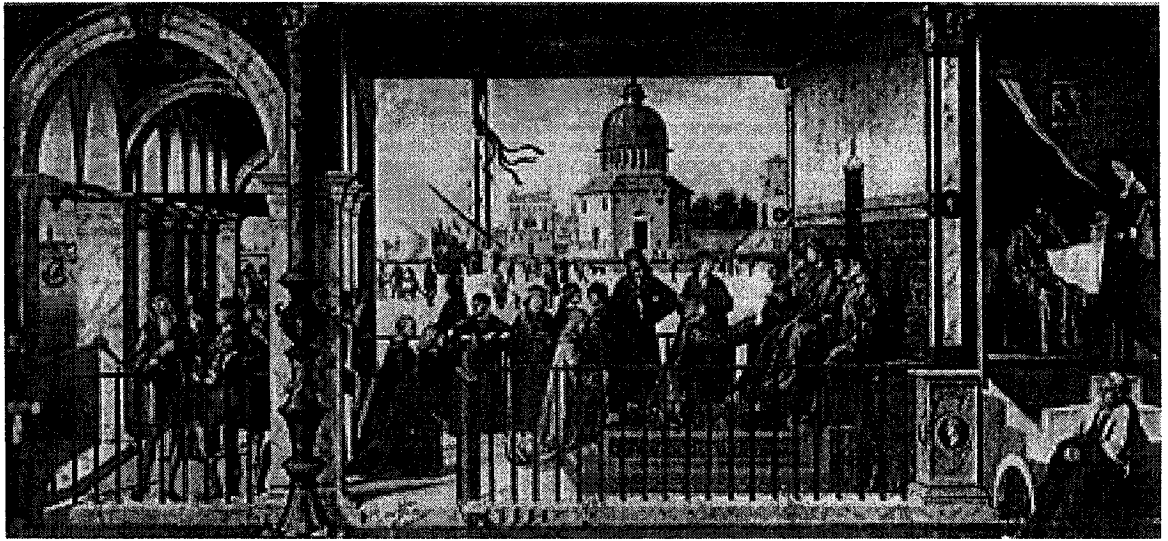


Figure 2.11

Vittore Carpaccio
L'Arrivée des Ambassadeurs

[Terisio Pignatti, *Carpaccio*, p. 21.]

scène à toute action, fût-elle de nature processionnelle, qui pourra prendre place sur ce théâtre »⁸¹. Cette dimension théâtrale appelle sans doute, en effet, un jeu de figures pour devenir explicite, et c'est ce qui apparaît (ce qui arrive . . .) dans *L'arrivée des ambassadeurs*. Or cet « espace de jeu pour les figures »⁸² est, en réalité, un « théâtre de peinture »⁸³. En ce sens, on peut dire que ce tableau clarifie deux concepts picturaux du champ perspectiviste, la théâtralité, dont Damisch affirme la constance et donc, en fait, la nécessité pour ce qui est des « vues d'architecture en perspective », et, sera-t-il ajouté ici, la processionnalité, qui est de l'ordre de la possibilité, ponctuellement réalisée dans certains tableaux⁸⁴ — et notamment dans *L'arrivée des ambassadeurs*.

La théâtralité picturale des vues d'architecture a à voir avec l'idée de *vue*. À la racine du mot grec *theatron* se trouve en effet le mot *thea*, qui signifie, en un premier sens, « l'action de regarder, de contempler, [la] contemplation » et, en un second sens, l'« aspect, [l']objet de contemplation, [le] spectacle [et le] lieu d'où l'on regarde »⁸⁵. Le mot *theatron* désigne quant à lui le « lieu où l'on assiste à un spectacle », mais aussi, au sens collectif, « les

⁸¹Damisch, op. cit., p. 207.

⁸²Idem, p. 207. L'expression est reprise de Walter Benjamin.

⁸³Idem, p. 208.

⁸⁴Damisch traite brièvement, à ce sujet, d'une hypothèse d'André Chastel (« « Vues urbaines » peintes et théâtre », dans *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, t. I, pp. 497–503) à l'effet que « le genre [...] des « vues urbaines en perspective » [...] n'avait pas une destination immédiatement théâtrale. [...] ce type de peintures auraient eu pour objet de valoriser, à des fins représentatives, l'espace de la cité : « Il s'agit finalement d'arriver par le jeu de la perspective à définir un lieu solennel, ennobli par des références architecturales fortes, Colisée, arcs de triomphe, temple [...], à suggérer un espace singulier, cristallin, découpé à l'intérieur de la ville, fait pour les cortèges. [...] C'est au cadre des entrées qu'il faut penser et au décor des cérémonies » » (Damisch, op. cit., p. 207, citant Chastel, op. cit., p. 501). Damisch objecte à cette hypothèse que la ville est plutôt le lieu du divertissement que celui de la solennité et que, de toute manière, la question de la nature de ces « vues d'architecture » doit être posée, non pas sur le plan de cela qu'elles veulent représenter, mais de l'espace de représentation qu'elles travaillent à constituer. Il semble toutefois que, malgré cela, il soit possible d'amener le point de vue de Chastel sur le plan pictural lui-même, ce qui implique de considérer la processionnalité comme un jeu de figures dans un espace pictural — c'est-à-dire d'accorder à la processionnalité une valeur picturale. Mais cela, sans affirmer que l'espace pictural propre aux vues d'architecture en perspective appelle nécessairement un jeu processionnel de figures.

⁸⁵M. A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Librairie Hachette, 1901. Le dernier sens peut être considéré comme une variation sur la question de l'aspect. On a une oscillation entre l'objet et l'aspect de l'objet, qui n'est pas sans faire songer à cette idée exprimée au chapitre I, que le contenu et la forme sont deux aspects d'une même entité.

spectateurs »⁸⁶. Ce lien entre *theatron* et *thea*, le lieu de contemplation et la contemplation ou l'objet ou l'aspect de contemplation, peut être rapporté à l'affirmation de Damisch concernant les vues d'architecture, à savoir qu'il existe un « lien d'implication réciproque qui unit [non seulement] la perspective à l'architecture [...] [mais également] l'idée de « vue » à celle de construction »⁸⁷. L'espace pictural est en effet un espace fait pour le regard, et la caractéristique fondamentale de cet espace tel que la perspective le structure, et plus précisément la perspective architecturale (qui est la *perspectiva artificialis*), consiste dans la réflexion de cette propriété même d'être donné à voir. L'objet peint en perspective (le panneau, le tableau) reconstruit réflexivement l'action de voir — n'oublions pas que le tableau est conçu comme une intersection de la pyramide visuelle. Il donne à voir et ce qu'il donne à voir est une vue (l'exercice du regard, donc, dans un cas déterminé). Cela est particulièrement clair dans le cas des perspectives urbinates, dans lesquelles il n'y a pas véritablement de jeu de figures, de sorte que la réflexion du regard, sa reconstitution en une vue, s'exerce sans distraction, si l'on peut dire, pour elle-même. L'architecture est ici de l'ordre de l'espace plutôt que de la figure. Elle est la forme que prend la structure de l'espace pictural, ou si l'on veut, la formalisation de cet espace selon une théorie perspectiviste qui est aussi, en fait, une théorie picturaliste et qui fonde dans une même géométrie et le regard et le tableau. Cela qui est donné à voir, dans une vue d'architecture, réfléchit cela qui la voit.⁸⁸

L'arrivée des ambassadeurs incorpore bien sûr une vue d'architecture, qui télescope les trois perspectives urbinates, à commencer par le panneau de Berlin, dont on retrouve le portique tripartite, non seulement en avant-scène du tableau, mais également, comme le fait remarquer Damisch, à gauche du tableau et en enfilade, comme s'il résultait d'une

⁸⁶Idem.

⁸⁷Damisch, op. cit., p. 188.

⁸⁸C'est ce qui distingue la perspective artificielle de la perspective optique. Voir Damisch [36] p. 124.

rotation à 90°⁸⁹. On retrouve du panneau de Baltimore le muret en fond de scène et la tour, de même que la forme hexagonale semble-t-il (au lieu d'octogonale) du temple. Quant au panneau d'Urbino, c'est la présence même du temple et de sa fondamentale rotondité qui est reprise, de concert avec sa porte entrouverte — devant laquelle apparaissent deux figures au lieu de celle, derrière la porte, que, dans la *Città*, l'on ne faisait que supposer. À la différence des perspectives urbinates cependant, et comme un trait fondamental qui émerge dans le champ perspectiviste par l'adjonction de *L'arrivée des ambassadeurs* à ce groupe, cette vue d'architecture est traversée latéralement par une procession de figures : ce sont les ambassadeurs du prince anglais venus demander la main d'Ursule, et c'est elle qui, à droite du tableau, dans sa chambre, « pose ses conditions : le baptême [(du prince sans doute)] et un pèlerinage à Rome avec onze mille compagnes »⁹⁰.

Il est difficile de ne pas retenir les deux conditions posées par Ursule⁹¹ comme correspondant, la première au Baptistère San Giovanni tel que dépeint dans le dispositif de Brunelleschi et tel qu'on en trouve l'imago (pour le dire comme Damisch) dans le temple hexagonal du tableau, et la seconde, à la procession des figures ambassadrices du même tableau. Cette procession figurale, qui est en émergence picturale relativement au groupe des perspectives urbinates, s'inscrit néanmoins dans sa logique réflexive⁹², laquelle se trouve condensée dans l'image du Baptistère qui occupe la scène sur le fond de laquelle elle évolue. Or si ce

⁸⁹Op. cit., p. 376.

⁹⁰Pignatti, op. cit., p. 21.

⁹¹Il est vrai que les conditions posées par Ursule ne sont pas marquées « directement » comme telles (comme conditions discursivement exprimées, en fait) dans le tableau. Mais il faut tenir compte ici du fait que l'histoire écrite présidant à tout le cycle pictural auquel appartient *L'arrivée des ambassadeurs* était sans doute connue des spectateurs — il s'agit en l'occurrence d'un récit par Jacques de Voragine (Pignatti, op. cit., p. 21). Ce rapport de connaissance, de la part des spectateurs, à un récit littéraire qui se trouve au fondement d'un tableau ou d'un ensemble de tableaux, a été maintes fois invoqué dans la tradition picturale — notamment celle des scènes bibliques. Il y a ici une combinaison du discours et de la peinture qui sera prise comme acquise, dans la présente construction, de manière aussi plastiquement positive, en quelque sorte, que s'il s'agissait d'éléments picturaux simplifiés.

⁹²C'est en tout cas la vision qui sera adoptée ici, et qui n'est pas exactement celle de Damisch, qui voit plutôt dans ce tableau l'apparition d'un « écart entre les deux pôles de la composition [du tableau] — l'un géométrique [qui concerne la scène], et l'autre imaginaire [qui concerne le récit] » (op. cit., p. 377).

que les perspectives urbaines réfléchissent, c'est le regard (la perspective), ce que *L'arrivée des ambassadeurs* réfléchit quant à elle, c'est la représentation. Ce qu'il s'agit ici de bien voir, c'est que, de la même manière que le regard que réfléchissent les perspectives urbaines est un regard pictural, la représentation que réfléchit *L'arrivée des ambassadeurs* est une représentation picturale. Cette représentation n'est pas celle propre au discours, qui renvoie à une réalité autre qu'elle-même, mais celle caractéristique de l'espace, ce qui veut dire en l'occurrence celle de la présence physique. Le titre du tableau le dit assez, ainsi que la figuration pour quiconque en connaît la manière culturelle, la représentation en question est ambassadrice. Un ambassadeur n'est pas un signe et ne se présente pas comme un signe. Il a la vertu et les capacités (jusqu'à un certain point, selon la délégation) de la personne représentée, c'est-à-dire qu'il est (à un degré bien déterminé) la personne re-présentée. On pourrait dire en ce sens que *L'arrivée des ambassadeurs* est, jusqu'à un certain point, ce qu'elle représente, quelque chose qui se joue entre la théâtralité, c'est-à-dire la scène et, plus profondément, l'espace pictural, et la processionnalité, c'est-à-dire la figuration (ambassadrice) et, plus profondément, la représentation picturale.

Remarquablement, la théâtralité et la processionnalité partagent, en amont de leur signification respective, un même concept : le concept de théorie. En réalité, elles constituent même l'une et l'autre, et dans l'ordre, les deux premiers sens du mot grec *theôria*. Le premier sens en effet, nous dit Bailly dans son *Abrégé*, est « [l']action d'observer », et plus particulièrement, « [l']action de voir un spectacle, d'assister à une fête » et, plus généralement « [le] spectacle, [l']image ». Le deuxième sens est « [la] députation » et « [la] fonction de théore [*theôros*] », à savoir un « député envoyé par les États Grecs, pour assister aux grands jeux (...), ou pour consulter un oracle ; par extension, [un] envoyé, [un] ambassadeur »⁹³. Le troisième sens (postérieur, note Bailly), « contemplation de l'esprit, méditation, étude »,

⁹³Op. cit., articles *theôria* et *theôros*.

bien que de nature plus abstraite, retient le sens de la vue en même temps qu'il évoque l'idée d'un rapport de présence directe (celle que donne en particulier le regard), mais dans un espace mental, à la chose contemplée, méditée, étudiée. Si la définition contemporaine de la théorie a retenu, mais en signification seconde et littéraire, un sens processionnel issu sans doute des modalités de la députation ancienne, il a cependant substitué, en signification première, le concept à l'image. Mais *L'arrivée des ambassadeurs* apparaît à un moment antérieur à la modalisation discursive du sens grec, alors que la théorie est encore une « science de la contemplation »⁹⁴, pour les disciplines des arts libéraux⁹⁵ assurément, mais aussi sans doute pour les arts plastiques, parmi lesquels, entre tous, la peinture, en tout cas une certaine peinture perspectiviste, qui s'est donné une mission réflexive, et un tableau, *L'arrivée des ambassadeurs*, qui, c'est du moins ainsi que la présente description le fait intervenir, en présente les racines profondes.

Si nous tournons maintenant ce tableau de ce qu'il réfléchit à ce qu'il structure et que nous le considérons, dans la logique de l'analyse structurale conduite par Damisch, à la suite du dispositif de Brunelleschi ainsi que du groupe des perspectives urbinates, il apparaît que la construction entreprise ici trouve une résolution congruente avec la dimension réflexive du tableau. *L'arrivée des ambassadeurs* se place en effet transformationnellement en droite ligne avec le dispositif de Brunelleschi et la *Città ideale*, plus précisément avec la *Città* telle qu'exposée dans le Palais ducal d'Urbino, dont on a vu plus haut le caractère dispositif. De la même manière en effet que la *Città ideale* constitue une mise à plat du dispositif de Brunelleschi, *L'arrivée des ambassadeurs* peut être vue comme une autre mise à plat, celle du dispositif du Palais d'Urbino, dans laquelle le rapport entre perspective, architecture et représentation, à l'image du portique tripartite du panneau de Berlin (qui,

⁹⁴*Le Petit Robert* date d'ailleurs de 1496 cette signification, celle à laquelle, rappelons-le, Damisch situe la fin de la production par Carpaccio du cycle de sainte Ursule.

⁹⁵Voir au chapitre I la note 20.

rappelons-le, peut être vu comme une transformation de l'arc de triomphe du panneau de Baltimore), subit une translation à 90°. Cela a pour conséquence que le rapport latéral entre architecture (de la représentation) et représentation (de l'architecture) se trouve frontalisé : d'une part, l'architecture de la représentation se trouve marquée comme armature du tableau, en l'espèce des deux piliers, l'un correspondant à la terminaison du mur de droite de la salle de réception et l'autre à une forme de candélabre, qui ne sont plus de l'ordre du portique mais qui divisent plutôt le tableau lui-même, dans sa physicalité, jusqu'à en faire un quasi-tryptique ; d'autre part, la représentation de l'architecture se trouve quant à elle marquée en arrière-fond de la partie centrale du tableau (la salle de réception), le temple hexagonal, flanqué à gauche d'une tourelle, constituant à toute fin pratique un tableau dans le tableau, et donc débordant, par le fond, de la scène centrale du tableau tout comme les deux piliers en débordent par le devant.

Corrélativement, le rapport frontal entre la cour d'Urbino et la *Città ideale* dans le Palais ducal, qui constitue le terme perspectiviste de la trilogie, se trouve latéralisé — mais c'est cependant lui qui occupe maintenant le devant de la scène. Ce rapport est marqué, bien sûr, dans la procession des figures ambassadrices qui, par-delà les récepteurs officiels de leurs représentations (les figures assises adossées au mur de droite de la salle de réception), s'adressent à Ursule qui, elle, pose ses conditions — reprise ici de la cour d'Urbino qui, à l'intérieur d'une architecture d'ordre et de méthode, contemple la *Città* comme son idéal, lequel, en effet, pose ses conditions. Le rapport qu'entretient la cour humaniste avec son idéal perspectiviste se trouve ici, si l'on peut dire, processionnalisé. Cette procession préserve la frontalité de la cour d'Urbino avec la *Città* (marquée par celle des ambassadeurs avec les figures assises ainsi qu'avec Ursule), qu'elle donne à voir latéralement entre représentation (de l'architecture) — le tableau de la *Città* comme architecture idéale — et architecture (de la représentation) — le Palais ducal réfléchissant la *Città*. La procession

des figures traverse ainsi une réflexion de (sur) l'espace pictural (la vue d'architecture). Or cette procession humaniste constitue, dans le registre pictural et si l'on s'avise de substituer au terme de procession celui que, littéralement, la langue nous autorise, une *théorie humaniste*. Ce que *L'arrivée des ambassadeurs* présente en mettant à plat le dispositif du Palais d'Urbino, c'est la théorie humaniste qui y a cours. Cette théorie n'est pas une théorie d'objet⁹⁶, mais une théorie *simpliciter* — un exemple (au sens de l'exemplarité), un idéal que *L'arrivée des ambassadeurs* présente à nouveau, qu'elle re-présente en fait, mais exactement à la manière qu'elle dépeint, comme délégation humaniste et ambassadrice d'un idéal, et exactement à la manière dont elle doit dépeindre, selon les conditions posées par la perspective, qui est au centre de cet idéal et qu'elle épouse.

* * *

Appendice : le dispositif de Brunelleschi et le *Blur Building* de Diller + Scofidio

Dans une conférence intitulée *Effacer l'architecture*, prononcée au Centre canadien d'architecture de Montréal le 8 mai 2003, Damisch raconte une fable, selon son propre mot, à propos de l'oeuvre intitulée *Blur Building*, un « pavillon média » créé par la firme d'architectes Diller + Scofidio pour l'Exposition Nationale Suisse de 2002 [figure 2.12]. Cette construction d'acier de forme oblongue, qui a été démontée depuis, était posée sur quatre piliers enfoncés dans le Lac de Neuchâtel tout près des rives de la ville d'Yverdon-les-Bains. Redoublant la structure d'acier, un système de tuyaux percés de trous à intervalles réguliers projetait de la vapeur d'eau, une vapeur qui, au contact de l'air ambiant, produisait un brouillard nuageux se déplaçant dans et autour de la structure et variant en fonction des conditions atmosphériques [figure 2.13]. Cette vapeur projetée, puis dissipée, puis projetée

⁹⁶Comme on peut penser que les théories scientifiques le sont.

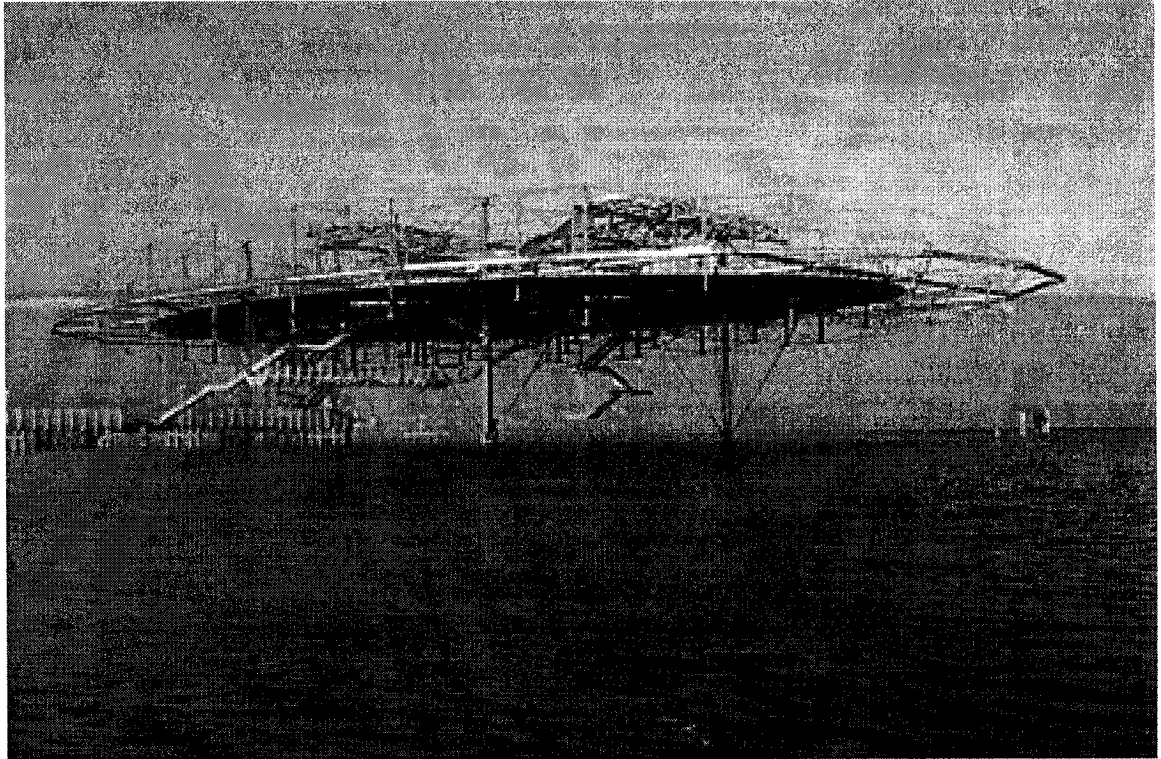


Figure 2.12

Diller + Scofidio
Blur Building

[Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio, *Blur : The Making of Nothing*, p. 331.]

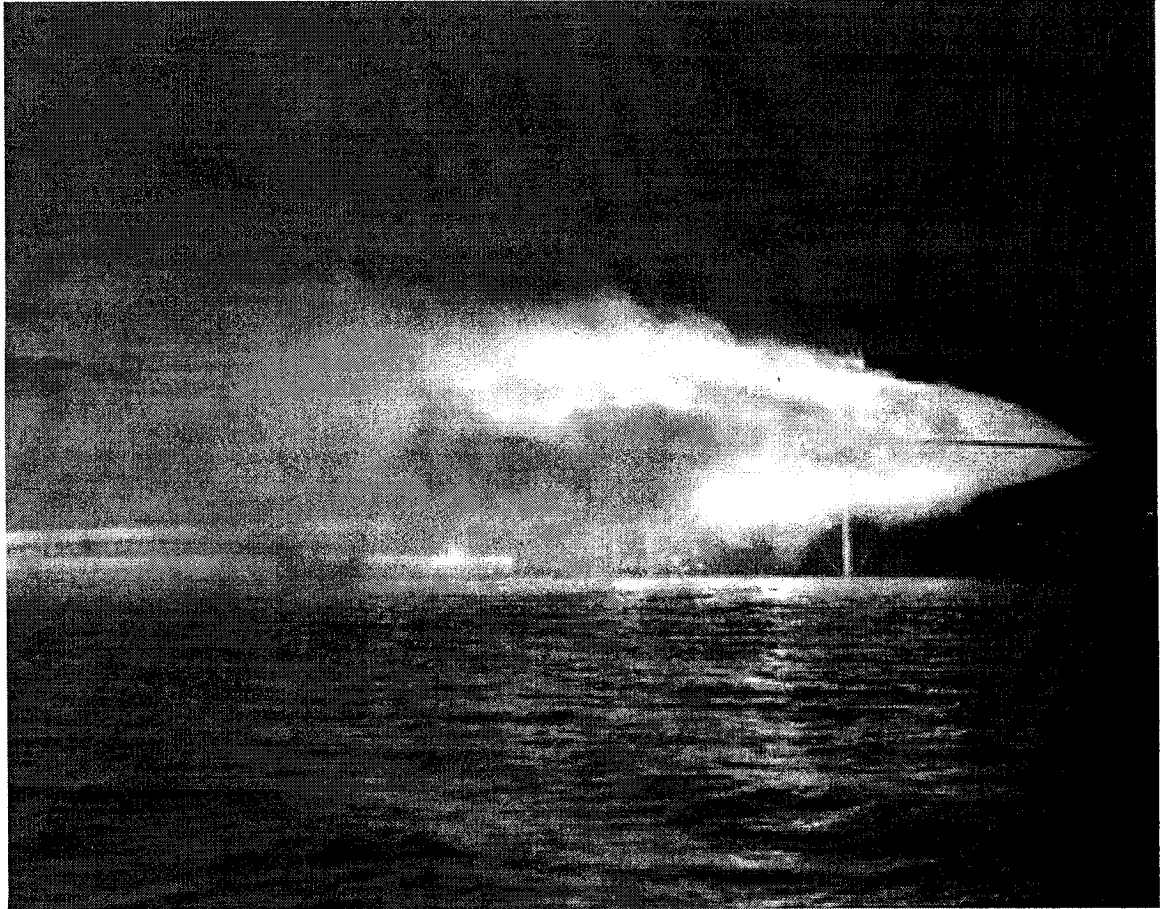


Figure 2.13

Diller + Scofidio
Blur Building

[Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio, *Blur : The Making of Nothing*, p. 371.]

à nouveau, laissait entrevoir la structure dans une proportion variable — donnant le sentiment, en effet, que les lignes de la structure, c'est-à-dire la construction architecturale dans ce qu'elle a de tectonique, se trouvaient partiellement effacées.

La fable de Damisch se développe d'une manière apparentée à celle dont *L'origine de la perspective* nous a rendus coutumiers, c'est-à-dire qu'elle procède par l'opération d'un certain nombre d'oeuvres, conçues ici toutefois, non pas comme l'extension d'un corpus, mais comme une ligne tirée à travers l'histoire de l'art depuis la *tavoletta* du dispositif de Brunelleschi jusqu'au *Blur Building* de Diller + Scofidio.⁹⁷ Les oeuvres énumérées n'obéissent pas formellement à des relations de transformation menant à la constitution d'un groupe, mais fonctionnent plutôt comme une série (une procession) d'artefacts intellectuels qui partent d'un état initial dans lequel l'architecture affirme sa structure, son dessin, jusqu'à un état actuel dans lequel, du moins est-ce l'intention du *Blur Building*, elle l'efface.

Ce long trait tracé par Damisch depuis la *tavoletta* jusqu'au *Blur Building* sera brièvement télescopé ici en un trait d'union entre deux oeuvres qui, malgré que Damisch les ait situées aux deux extrémités du propos architectural, donnent néanmoins l'impression de se ressembler étrangement. Les deux constructions présentent en effet une entité architecturale bien définie dans un rapport de contiguïté avec une entité atmosphérique posée comme

⁹⁷Parmi ces oeuvres on retrouve, selon l'ordre de l'exposition (de la fable), *The Towering White Cloud at Mazatlan* (une photographie de Edward Weston), *Épalinos* (un texte de Paul Valéry), la *tavoletta* de Brunelleschi, un dispositif avec miroirs de Robert Smithson, reflétant des éléments de paysage désertique, des plans et perspectives architecturaux de Alfred Caldwell, dans lesquels les nuages sont dessinés en réserve (présentés en lieu et place de tableaux « à nuages » de Roy Lichtenstein par proximité avec la collection du Centre canadien d'architecture), des tableaux avec nuages et cavaliers de Mantegna, le *Natura Rerum* de Lucrèce, *Le cristal et la fumée* de Henri Atlan, le *Steel for Bridges* de John Cloud (mentionné ici pour la coïncidence d'un nom propre et d'un intérêt), le Pavillon Pepsi-Cola de Fujiko Nakaya à l'Exposition universelle de 1970, le travail de Koppel Immelbau (« construire le ciel »), la reconstruction du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe (à l'exposition de Barcelone de 1929) par Thomas Florschuetz dans une oeuvre intitulée *Enclosure III* réalisée en 2001, les remarques de Gropius sur l'architecture et la végétation relativement à des vues d'architecture à vol d'oiseau, une *Vue du jardin impérial de Jehol en Mandchourie* réalisée par le Père Matteo Ripa en 1713, un détail de construction de la Cité du palais Beijing à l'époque de la dynastie des Ming, l'*Entretien sur l'architecture* de Viollet-le-Duc et enfin, une tête auréolée d'un nuage, la *Bellezia* de Cesare Ripa.

son contraire. Cette entité atmosphérique, sans être construite, est en quelque sorte gérée par la construction — l'argent bruni dans la *tavoletta* et un système de tuyauterie dans le *Blur Building*. Cette gestion est d'autre part telle qu'elle fait entrer en action un facteur indépendant d'elle, la condition atmosphérique, qui remplit, si l'on peut dire, la partie de l'ensemble qui lui est assignée par construction. Et s'il est vrai que, à prime abord, le résultat du jeu atmosphérique est maintenu dans les limites d'un contour architectural pour ce qui est de la *tavoletta* (celui du Baptistère et d'une partie des immeubles avoisinants), alors qu'il brouille la structure dans le cas du *Blur Building*, il reste que, en un autre sens et plus profondément sur le plan de la construction, Brunelleschi a dû, si l'on peut dire, effacer la peinture (l'effacer a priori ...) pour que puissent apparaître les nuages de la *tavoletta*, à l'inverse de (mais tout comme ...) Diller + Scofidio, qui font apparaître les nuages pour effacer l'architecture. En un autre sens encore et peut-être un peu plus profondément, on peut imaginer que le va-et-vient du regard entre la partie atmosphérique et la partie peinte de la *tavoletta* génère une sorte de brouillage mental de l'architecture que le *Blur Building* offre quant à lui au regard de manière en comparaison statique — sans compter que l'effet de brouillage du *Blur Building* ne fonctionne que si, justement, l'architecture est vue par intermittence, et que cet effet n'est jamais aussi puissant que quand cette intermittence transite de l'apparition intégrale de la construction à sa disparition à peu près totale.

Enfin, et en un dernier sens qui resserre un peu plus la ressemblance, la *tavoletta* et le *Blur Building* sont tous deux parties intégrante d'un dispositif plus large qui, chacun dans leur ordre, pictural et architectural, en donne l'accès. La *tavoletta* est vue en réflexion dans un miroir depuis une ouverture pratiquée en son centre, tous ces éléments constituant, comme on l'a vu, un dispositif de vérification tenu en main par le spectateur. Le *Blur Building* est prolongé par deux rampes d'accès et de sortie qui le relie à la rive et qui permettent une circulation des spectateurs à l'intérieur de la construction — ici manque cependant une

certitude quant à son propos (« the making of nothing », ont dit les architectes...). L'un donne un accès réflexif à l'oeuvre, l'autre lui donne un accès immersif.

La *tavoletta* et le *Blur Building* apparaissent ainsi comme deux machines à faire marcher ensemble l'Architecture et le Vrai, mais en accentuation inverse. Il est possible ici de penser que si l'on peut tirer un trait rétrospectif depuis la partie architecturale de la *tavoletta* jusqu'à la naissance, dans l'Antiquité, de la géométrie et de son procès d'idéalisation, on peut en tirer un autre, prospectif, depuis sa partie atmosphérique jusqu'au *Blur Building*, jusqu'à notre époque (puisque c'est ici que nous nous tenons), où le Vrai n'apparaît que par intermittence, semble-t-il, quand le brouillard se dissipe — sur nos propres constructions.

Chapitre III — Le *Tractatus logico-philosophicus* et la maison Stonborough-Wittgenstein : la logique comme plastique et réciproquement

Le *Tractatus logico-philosophicus* est le seul ouvrage publié de son vivant¹ par Ludwig Wittgenstein², l'un des philosophes marquants du XX^e siècle. La maison Stonborough-Wittgenstein est, quant à elle, le seul édifice construit par le philosophe³, ce qu'il fit à titre d'architecte⁴ (mais sans formation préalable et de manière ponctuelle) — un édifice qui constitue à lui seul une curiosité, tant sur le plan de l'histoire de la philosophie que sur celui de l'histoire de l'architecture⁵. Le rapprochement entre le traité et la maison n'est pas nouveau dans la littérature, où l'on trouve des hypothèses de transposition de la logique du *Tractatus* dans la maison Stonborough-Wittgenstein de même que des considérations plus générales désignant une façon de faire ou de penser commune aux deux oeuvres⁶. C'est à un rapprochement qu'il est également procédé ici, mais selon l'agenda de la présente thèse,

¹Le seul ouvrage philosophique. On compte également un *Dictionnaire à l'usage des écoliers* ([134]). Il y a aussi un article issu d'une présentation au Moral Science Club de Cambridge ([131]), mais que Wittgenstein n'a jamais véritablement endossé. Le *Tractatus* a été publié d'abord en allemand en 1921 (sous le titre *Logisch-philosophische Abhandlung* dans les *Ostwalds Annalen der Naturphilosophie*), puis en 1922 dans sa première traduction anglaise par C. K. Ogden et F. P. Ramsey, chez Routledge. Une nouvelle traduction par D. F. Pears et B. F. McGuinness a été publiée en 1961 chez le même éditeur.

²1889–1951. Pour la biographie de Wittgenstein, voir l'excellent ouvrage de Ray Monk ([95] de même que l'ouvrage de Brian McGuinness, qui couvre les années 1889–1921 ([89]). Voir également un certain nombre de témoignages publiés, parmi lesquels Drury [45], Engelmann [48], Malcolm [85] et Rhees [112].

³De 1926 à 1928, dans le Troisième District de Vienne, au 19 de la rue Kundmannngasse. Ce fut à la demande de sa soeur, Margaret Stonborough-Wittgenstein, pour qui la maison allait être construite, ainsi que de Paul Engelmann, l'architecte que Margaret avait consulté à cet effet (Monk [95] p. 235). En fait, Wittgenstein construisit une autre maison, de taille réduite et sans valeur proprement architecturale, au printemps de 1914 en Norvège. Voir plus bas, note 135.

⁴C'est à ce titre, en effet, que Wittgenstein signe les plans de la maison et c'est également accompagné de ce qualificatif que son nom apparaît dans l'annuaire de Vienne pendant quelques années (idem, p. 236).

⁵Il semble qu'il n'y ait, à cette date, qu'un seul autre philosophe occidental lié en première instance à un travail d'architecture et le cas est relativement récent, puisqu'il s'agit de Jacques Derrida, en collaboration avec l'architecte Peter Eisenman, dans le cadre d'une proposition architecturale intitulée *Projet pour un jardin*, lié au développement du Parc de la Villette à Paris sous la direction de l'architecte Bernard Tschumi — une collaboration initiée en 1985–1986. Cette collaboration est notamment documentée dans Derrida et Eisenman [41].

⁶Voir en particulier les ouvrages suivants : Gebauer [55], Leitner [77] et [78], Wijdeveld [128], ainsi que les articles de Indiana [66] et St John Wilson [119].

qui concerne le sens dans lequel certains artefacts, en particulier architecturaux, ont une capacité théorique.

Le rapprochement entre le *Tractatus logico-philosophicus* et la maison Stonborough-Wittgenstein ne prend pas la forme d'une transposition de l'un à l'autre ni d'une adéquation entre l'un et l'autre. Il s'agit plutôt de relever, d'une part la dimension plasticienne à l'oeuvre dans la pensée logique du *Tractatus logico-philosophicus*, et d'autre part la dimension logique à l'oeuvre dans la pensée plasticienne de la maison Stonborough-Wittgenstein. Le traité et la maison sont en effet rapprochés sur le plan d'une réciprocité qui, il est vrai, se trouve sans doute rendue possible par une similitude fondamentale du geste intellectuel posé dans l'un et l'autre cas, lequel tient tout à la fois de la clarté et de la complétude — et que, sans entreprendre de définir immédiatement le terme, l'on qualifiera de logique. Le traité, bien sûr, déclare sa qualité logique dans son titre même. La maison est quant à elle, comme l'a écrit Hermine, la soeur de Ludwig, dans un texte de mémoires, *hausgewordene logik*, une logique devenue maison⁷. L'hypothèse est ici que la logique à l'oeuvre dans la théorie et dans l'architecture wittgensteiniennes, et qui explique leur réciprocité, a des racines profondément plasticiennes.

Le *Tractatus logico-philosophicus* et la maison Stonborough-Wittgenstein vont être, dans ce qui va suivre, tour à tour examinés, de même que le principe, *simplex sigillum veri*⁸, qui se trouve à l'oeuvre dans leur rapprochement.

Le *Tractatus logico-philosophicus*

Le *Tractatus logico-philosophicus* est composé d'un ensemble de cinq cent vingt-six propositions⁹ articulées selon un système de numérotation décimale qui, sans être exactement

⁷Hermine Wittgenstein [129] p. 32.

⁸Le simple est la figure du vrai.

⁹Une proposition pouvant correspondre à un ensemble de phrases.

arborescent, s'avère néanmoins partiellement hiérarchisé. La majeure partie des propositions s'organisent en effet selon des rangs de spécification progressive relativement à sept propositions affectées d'un nombre entier et placées en position principale. Ces propositions principales s'inscrivent elles-mêmes dans un ordre progressif, la deuxième proposition pré-supposant l'ensemble des propositions reliées à la première, la troisième, celle des propositions reliées à la deuxième, et ainsi de suite.¹⁰ « Le livre traite, comme le dit son auteur dans la préface, des problèmes philosophiques, et montre [...] que leur formulation repose sur une mauvaise compréhension de la logique de notre langue »¹¹. C'est cette logique que l'ouvrage entreprend de caractériser.

La logique telle que le *Tractatus* la présente n'est pas seulement celle du langage, elle est aussi celle du monde dont parle ce langage¹². La thèse fondamentale du *Tractatus* est que le langage ne peut parler correctement du monde que s'il se construit selon la logique de ce monde. Il existe, en d'autres termes, une relation d'isomorphie entre le monde (plus précisément, les faits du monde) et un langage (plus précisément, les propositions d'un langage) correctement (logiquement) construit. Cette isomorphie se joue, plus profondément, entre la pensée, dont le langage est l'expression, et le monde. Il en est ainsi parce que la pensée est une « image logique » du monde¹³. Même si la notion d'image doit être entendue ici de manière abstraite, elle préserve cependant cette caractéristique non-discursive qui rend possible le rapport d'isomorphie avec le monde dont elle est chargée — et dans lequel le langage est, en quelque sorte, a posteriori impliqué en tant qu'expression (et non pas déter-

¹⁰« Les nombres décimaux attachés à chaque proposition indiquent leur poids logique, leur importance dans mon exposition. Les propositions numérotées n.1, n.2, n.3, etc. sont des remarques à la proposition n ; les propositions numérotées n.m.1, n.m.2, etc. sont des remarques à la proposition n.m et ainsi de suite » [132] p. 33.

¹¹Ludwig Wittgenstein [132] p. 31. J'effectue, pour la traduction française, une triangulation entre la traduction de Granger, celle de D.F. Pears et B.F. McGuinness [132] et le texte original en allemand de Wittgenstein (intégré dans l'édition anglaise). Les modifications à la traduction de Granger seront bien sûr indiquées.

¹²Dont nous parlons dans ce langage.

¹³Il est à nouveau pertinent ici de rappeler la notion logico-mathématique d'image. Voir chapitre I, note 78.

mination) de la pensée¹⁴. Au-delà de cette non-discursivité cependant, on peut se demander quelles caractéristiques spécifiques de l'image lui donnent sa capacité isomorphique. Ces dernières permettraient en effet de définir ce qui se trouve, pour le moment, qualifié par la négative (la non-discursivité) et dont il s'agit ici de développer le concept — à savoir la plasticité. Pour cela, il nous faut considérer dans plus de détails les propositions du *Tractatus* qui concernent la notion d'image.

Afin de bien saisir la situation de l'image dans l'univers conceptuel du *Tractatus*, il faut ainsi se représenter trois registres d'entités : le monde, la pensée et le langage¹⁵. Le monde comprend, d'abord et fondamentalement, des objets, qui sont définis comme des entités simples¹⁶. Les objets constituent la substance du monde¹⁷. Ils se combinent pour former des états de choses, lesquels sont des structures d'objets simples¹⁸. Les états de choses se combinent à leur tour pour former des faits, lesquels sont des structures d'états de choses¹⁹.

« La totalité des faits [. . .] détermine ce qui a lieu, et aussi tout ce qui n'a pas lieu »²⁰. Cette

¹⁴À l'opposé de la thèse soutenue par Émile Benveniste dans son article intitulé « Catégories de pensée et catégories de langue » [14], qui affirme que « La forme linguistique est [. . .] non seulement la condition de transmissibilité, mais d'abord la condition de réalisation de la pensée » (p. 64).

¹⁵Il s'agit, encore une fois, de notions abstraites qui visent à définir une certaine logique (*la* logique selon Wittgenstein) dans une réflexion de nature philosophique.

¹⁶Le terme « objet » n'est pas entendu ici au sens de ce que nous appelons ordinairement « objets » — qui sont déjà, du point de vue du *Tractatus*, des entités complexes (les propriétés matérielles, notamment, sont « formées par la configuration des objets » ([132], 2.0231). Les objets se définissent plutôt logiquement, comme la possibilité de se combiner avec d'autres objets, c'est-à-dire comme la possibilité d'entrer dans un certain nombre de structures. Cette possibilité constitue la forme de l'objet (« La forme est la possibilité de la structure », idem, 2.033). Ainsi, « l'espace, le temps et la couleur (la capacité d'être coloré) sont[-ils] des formes des objets » (idem, 2.0251). Mais au-delà même de ces formes, il en est une plus abstraite encore, plus purement logique, qui consiste dans le fait que « de même que nous ne pouvons absolument nous figurer des objets spatiaux en dehors de l'espace, des objets temporels en dehors du temps, de même ne pouvons-nous nous figurer aucun objet en dehors de la possibilité de sa connexion avec d'autres » (idem, 2.0121, quatrième paragraphe). Voir d'ailleurs : « En termes sommaires : les objets sont sans couleur » (idem, 2.0232).

¹⁷Sa forme et son contenu tout à la fois : « La substance est ce qui subsiste indépendamment de ce qui a lieu » (idem, 2.024) ; « Elle est forme et contenu » (idem, 2.025). On peut penser que, en effet, dans un univers logique, la forme est identique au contenu (la forme est le contenu).

¹⁸« L'état de choses est une connexion d'objets (entités, choses) », idem, 2.01 ; « la configuration des objets forme l'état de choses » (idem, 2.0272).

¹⁹« La structure du fait consiste dans les structures des états de choses », idem, 2.034.

²⁰Idem, 1.1 et 1.12.

totalité comporte donc les faits existants et les faits non-existants²¹, c'est-à-dire tous les faits possibles. Chaque fait est doté d'une forme, qui consiste dans la possibilité même de sa structure²², c'est-à-dire dans cette structure considérée comme celle d'un fait possible du monde. Le monde est lui-même une entité logique : « les faits dans l'espace logique sont le monde »²³.²⁴

La pensée vient dans la mesure où « nous nous faisons des images²⁵ des faits »²⁶ : « “ un état de choses est pensable ” signifie : nous pouvons nous en faire une image »²⁷. Or « la

²¹Ou « faits négatifs » (idem, 2.06).

²²Idem, 2.033.

²³Idem, 1.13.

²⁴De sorte que, pour poursuivre le raisonnement de la proposition 2.0121 concernant les objets spatiaux dans l'espace et les objets temporels dans le temps, on pourrait dire que nous ne pouvons nous figurer les objets logiques, c'est-à-dire les objets considérés dans leur possibilité de connexion avec d'autres, en dehors de l'espace logique — qui constitue exactement l'espace dans lequel ces connexions ont lieu.

²⁵Le terme allemand est *Bilder*, au singulier *Bild*. Selon Janik et Toulmin ([68], en particulier pp. 132 à 142 et pp. 179 à 188), la meilleure traduction en est « modèle » (*model*), un terme d'autre part cohérent avec le concept de représentation utilisé dans le *Tractatus*. Ce dernier est en effet *Darstellung* plutôt que *Vorstellung*, un concept qui, toujours selon Janik et Toulmin, est résolument constructiviste plutôt que psychologue ou mentaliste (et qui coïncide, poursuivent-ils, avec une préférence de Wittgenstein pour la théorie représentationnelle de Hertz plutôt que de Mach). Cela dit, il faut encore distinguer *Bild* de *Modell*, que Wittgenstein utilise également, notamment dans la proposition 2.12, pour définir *Bild*, justement : « Das Bild ist ein Modell [...] ». Passé la question terminologique donc, cette proposition ne ferait que confirmer l'interprétation de Janik et Toulmin. C'est ainsi dans un sens très littéral, bien qu'abstrait et philosophique, qu'il faut comprendre *machen* dans *Wir machen uns Bilder der Tatsachen* (« Nous nous faisons des images des faits »).

²⁶Ludwig Wittgenstein, op. cit., 2.1.

²⁷Idem, 3.001.

possibilité [...] de toute capacité d'être image [...] repose sur la logique picturale²⁸ »²⁹. Les images que nous nous faisons des faits sont en effet elles-mêmes des faits³⁰. À titre de faits du monde, les images ont elles-mêmes une structure et la possibilité de cette structure constitue, comme dans le cas des autres faits, leur forme.³¹ Ce que les images structurent³² sont des éléments correspondant aux objets constitutifs des états de choses entrant dans les faits qu'elles dépeignent :

²⁸Le terme allemand que traduit ici « pictural » est *Abbildung*, que le dictionnaire bilingue Sachs-Villatte (*Grand Dictionnaire Langenscheidt*, Berlin : Langenscheidt, 1968) traduit par « image », « illustration », « reproduction ». Pears et McGuinness traduisent *Abbildung* par *depiction*, ce qui donne *logic of depiction*. Idéalement, la traduction devrait préserver l'identité du terme *Bild* qui se retrouve dans *Abbildung*. Mais il ne semble pas exister, pour traduire *Abbildung*, de terme français autre qu'« image », lequel traduit déjà *Bild*. Le terme anglais *depiction* est intéressant puisqu'il garde la racine *pict* qui se trouve dans *picture*. En fait, Wittgenstein utilise un certain nombre de termes pour parler des images et de la relation entre les images et les faits qu'ils dépeignent : *Bild*, *Abbildung*, *Darstellung*, *Vorstellung* et *vertreten*. Les décisions de traduction de Granger à ce sujet sont les suivantes : « Sans être sûr que les différences, dans son [Wittgenstein] texte, soient toujours autres que purement stylistiques, je traduirai [...] *darstellen* par figurer, *vorstellen* par présenter, *abbilden* par représenter et *Abbildung* par représentation. On trouvera aussi *vertreten* : être le représentant, le substitut de », op. cit., p. 36 (note 1). Comme nous l'avons vu, Pears et McGuinness traduisent *Abbildung* par *depiction* et *abbilden* par *to depict* et *to picture*, *Darstellung* par *presentation* ou *representation* et *darstellen* et *vorstellen* (ce dernier, il est vrai, peu utilisé dans le *Tractatus*) par *to present* ou *to represent*, et *vertreten* par *to be the representative of*. Au vu de ces différences de traduction ainsi que du fait qu'elles n'ont pas manqué d'être contestées (par exemple, Max Black, dans *A Companion to Wittgenstein's Tractatus* [17], exprime son accord avec Pears et McGuinness pour ce qui est de traduire *abbilden* par *to picture* et *to depict* plutôt que par *to represent* — il serait donc contre la traduction de Granger ; d'autre part, il préfère traduire *darstellen* par *to present* plutôt que par *to represent*, ce qui ne s'accorde pas avec la traduction de Pears et McGuinness, mais rejoint par contre l'opinion de Janik et Toulmin sur la différence entre *darstellen* et *vorstellen*), la position adoptée ici sera la suivante : pour des raisons de clarté d'exposition dans un travail de réflexion qui cherche à saisir dans son caractère fondamental une intuition philosophique plutôt qu'à effectuer une explication de texte, les termes qui traduisent le groupe de termes allemands seront réduits à un strict minimum. « Image », bien sûr, traduira *Bild* ; « représentation picturale » ou « pictural », selon les expressions, traduira *Abbildung*, *Darstellung* et *Vorstellung* ; « dépeindre » ou « représenter picturalement » traduira *abbilden*, *darstellen* et *vorstellen*. La traduction de Pears et McGuinness a donc servi ici de fil conducteur. Ces décisions reposent, bien sûr, sur une certaine lecture du *Tractatus*, selon laquelle la notion d'image ainsi que son mode de relation avec ce qu'elle dépeint est absolument fondamentale, le groupe de termes énumérés servant à saisir cette qualité unique plutôt qu'à développer un ensemble de variations dont la vocation différentielle viendrait infléchir fondamentalement ce mode.

²⁹Ludwig Wittgenstein, op. cit., 4.015.

³⁰« L'image est un fait », idem, 2.141. Les images sont, donc, des faits relatifs à ces autres faits que sont les structures d'états de choses (les structures au second degré, ou structures de structures d'objets). Les objets en effet, nous l'avons vu, constituent la substance du monde. Or « si le monde n'avait pas de substance [...] il serait impossible d'[en] esquisser une image » (idem, 2.0211 et 2.0212). Pas d'images, donc, sans un monde dont dépeindre les faits. Notons que ces faits que sont les images peuvent être considérés comme des artefacts au sens utilisé dans la présente thèse, à savoir des entités intellectuelles considérées sous le rapport de leur construction et nécessairement liées à une matérialité. Mais elles sont considérées ici dans leur seul aspect logique.

³¹Idem, 2.15, deuxième paragraphe.

³²Au second degré, puisqu'elles sont des structures de structures, comme tous les faits.

L'image consiste en ceci, que ses éléments sont entre eux dans un rapport déterminé. [...] Que les éléments de l'image soient entre eux dans un rapport déterminé présente ceci : que les choses sont entre elles dans ce rapport.³³ [...] La forme de l'image est [donc] la possibilité que les choses soient entre elles dans le même rapport que les éléments de l'image.³⁴

Pour être une image, pour pouvoir dépeindre, « le fait doit avoir quelque chose en commun avec ce qu'il dépeint³⁵ »³⁶. Or cela qu'ont en commun le fait pictural (l'image) et le fait dépeint, c'est leur structure considérée d'un point de vue strictement formel, comme possibilité dans l'espace logique du monde, c'est-à-dire leur « forme logique »³⁷. En réalité, « toute image est en même temps une image logique »³⁸. La logique picturale consiste dans la possibilité pour un fait d'en dépeindre un autre sur la base de leur commune identité formelle — leur identité logique.³⁹

³³Ludwig Wittgenstein, op. cit., 2.14 et 2.15, premier paragraphe.

³⁴Idem, 2.151. Il s'agit ici, donc, d'une application littérale à l'image de la proposition 2.033 à l'effet que la forme est la possibilité de la structure.

³⁵Le terme « dépeindre », que *Le Petit Robert* restreint à la discursivité (« décrire et représenter par le discours »), peut être soumis au même mouvement d'abstraction que le terme « pictural » relativement à la spécificité du médium, avec des conséquences significatives pour le présent propos, puisqu'il s'agit d'en étendre la signification pour englober tout à la fois ce qui est discursif et ce qui ne l'est pas — en même temps qu'il est question de faire valoir, via le travail sur le concept wittgensteinien d'image dans le *Tractatus*, l'irréductibilité de la plasticité à la discursivité. Pour faire pendant au sens 'nativement' discursif du mot « dépeindre » en français et dans l'objectif de traduire l'idée de la représentation picturale au sens général introduit précédemment, il existe, selon *Le Grand Robert*, un sens vieilli ou littéraire, « représenter par des couleurs », qui est l'équivalent du terme « pictural » et qui pourrait, par parité en quelque sorte avec ce dernier, être soumis au même mouvement d'abstraction, avec l'avantage cette fois-ci d'être natif du champ non-discursif. C'est en ce sens qu'il sera utilisé ici, rejoignant en cela l'esprit du verbe anglais *to depict*, dont le sens premier est « to draw, figure or represent in colours; to paint; to portray, delineate, figure anyhow », et le sens second : « to represent or portray in words; to describe graphically » (*Oxford English Dictionary*).

³⁶Ludwig Wittgenstein, op. cit., 2.16.

³⁷Idem, 2.18.

³⁸Idem, 2.182.

³⁹L'identification d'un fait comme image — dans un univers moins idéalisé que celui du *Tractatus* — serait, dans ces conditions, une affaire pragmatique (ou une règle de jeu de langage, dans l'univers des *Investigations philosophiques*). La relation picturale ne se trouve pas, en effet, à l'extérieur de l'image, mais elle en est le propre. Dans les termes d'une positivité logico-matérielle, elle se manifeste par un couplet de deux faits, dont l'un est considéré comme l'image de l'autre. Mais si l'image ne représente pas un fait existant mais un fait simplement possible, nous sommes ramenés à la considération d'un seul fait : l'image. C'est la désignation de ce fait comme image qui impliquerait une dimension pragmatique. Cela ne change cependant rien au fonctionnement logique de l'image. Un fait ne peut être désigné comme image que s'il satisfait la logique picturale telle que le *Tractatus* la définit.

La relation entre une image et le fait que cette image dépeint comporte ainsi deux aspects. Le premier concerne la relation entre les éléments de l'image et les objets constitutifs du fait dépeint par cette image. Cette relation en est une de correspondance terme à terme, dans laquelle les éléments de l'image se substituent aux objets constitutifs du fait dépeint.⁴⁰ Le second aspect concerne la relation entre la structure de l'image et la structure du fait dépeint par cette image. Cette relation en est une d'identité : la forme de l'image consiste dans la reproduction, en quelque sorte, de la structure logique du fait dépeint. L'image et le fait dépeint ont en conséquence la même forme logique.⁴¹ C'est ce second aspect de la relation entre l'image et le fait que cette image dépeint qui constitue la relation picturale. Cette dernière en effet n'est pas une relation de correspondance, c'est-à-dire qu'elle ne comporte pas cette distance entre deux ordres factuels (celui de l'image et celui du fait dépeint) dans laquelle se jouent la vérité ou la fausseté de l'image — qui se ramènent respectivement à l'existence ou à l'inexistence matérielles du fait dépeint par l'image. La relation picturale est d'ordre strictement formel, c'est-à-dire structurel. Elle consiste dans la forme logique qui structure le fait pictural lui-même.⁴² Elle est la forme picturale de l'image.

⁴⁰ « La relation picturale consiste dans les correspondances des éléments de l'image et des choses », idem, 2.1514 ; je modifie la traduction de Granger en écrivant « relation picturale » plutôt que « relation représentative ».

⁴¹ « Ce que toute image, quelle qu'en soit la forme, doit avoir en commun avec la réalité pour pouvoir proprement la dépeindre — correctement ou incorrectement — c'est la forme logique, c'est-à-dire la forme de la réalité », idem, 2.18 ; je modifie la traduction de Granger en écrivant « dépeindre » plutôt que « représenter ». Notons ici, encore une fois, que le fait dépeint est simplement possible. Il est fondamentalement un fait logique et non pas un fait matériel. On peut ainsi considérer une image ayant la même forme logique qu'une configuration existante d'objets rouges, mais dont les éléments sont bleus. Cette image, tout en partageant la même forme logique que la configuration d'objets rouges, la dépeint cependant incorrectement puisque les éléments de l'image n'ont pas la bonne couleur. La relation picturale faillit ici sur le plan de la correspondance entre les éléments de l'image et les objets constitutifs du fait dépeint. Cela dit, l'image dépeint un fait tout à fait possible, à savoir une configuration d'objets bleus. On pourrait être tenté de dire que, sur le plan de la forme du fait dépeint, l'image est correcte. À vrai dire, l'image ne saurait être absolument incorrecte, puisque si elle ne partage pas la forme logique d'un fait possible, elle ne constitue tout simplement pas une image.

⁴² Cela dit, rien n'empêche en principe que le fait dépeint dans une relation picturale déterminée agisse comme modèle (comme image) dans une autre relation picturale relativement à un fait différent du monde. Considérons une disposition d'objets plus ou moins hétéroclites ayant servi à un repas sur une table de restaurant. On peut imaginer un tableau représentant cette table avec la disposition des objets en question. Mais on peut également imaginer que cette disposition ait été elle-même organisée pour modéliser l'intérieur

Il entre également dans la logique picturale qu'« une image ne peut cependant dépeindre sa forme picturale : elle la montre ⁴³ » ⁴⁴. Le monde logique est un monde de formes et il est à ce titre, est-on tenté de dire, fait pour la pensée. Si Wittgenstein n'affirme pas que tout fait possible est un fait pensable, il statue cependant que « ce qui est pensable est aussi possible » ⁴⁵. Cela revient à dire, puisque toute possibilité est une forme du monde logique, que tout ce qui est pensable a une forme et est logiquement possible. « Nous ne pouvons rien penser d'illogique, parce que nous devrions penser illogiquement » ⁴⁶ — c'est-à-dire de manière informe. La pensée est de nature logique, et c'est bien pourquoi les images, qui en constituent, si l'on peut dire, les unités ⁴⁷, sont « *en même temps* image[s] logique[s] » ⁴⁸. N'oublions pas, en effet, que Wittgenstein définit la forme comme possibilité de structure, de sorte qu'il existe un lien en quelque sorte philosophiquement naturel entre la structure logique du monde et la nature formelle des faits — et, parmi eux, des pensées. La monstration est précisément cette propriété de l'image qui consiste pour elle à donner accès à sa forme par la seule vertu de son existence comme fait de pensée. Dire qu'une image montre, c'est ainsi dire, en quelque sorte, qu'elle est une pensée. La pensée vient avec le fait même de montrer. Réciproquement, la pensée, puisqu'elle se résout en une multiplicité d'images, est monstrative. Penser, c'est montrer.

Ainsi la pensée, qui est picturale et qui rend possible la correspondance entre les éléments de l'image et les constituants du fait, ne correspond-elle elle-même à rien — à rien d'autre

d'une pièce ou encore la scène d'un accident. Cela ne fait pas du tableau un modèle de l'intérieur de la pièce ou de la scène de l'accident — et encore moins, selon le *Tractatus*, un modèle de la relation de modélisation entre la table et l'intérieur de la pièce ou la scène de l'accident.

⁴³Le terme allemand est *aufweisen*, que Sachs-Villatte traduit par « montrer », « présenter ». La traduction anglaise de Pears et Guinness est *display*.

⁴⁴Ludwig Wittgenstein, op. cit., 2.172.

⁴⁵Idem, 3.02.

⁴⁶Idem, 3.03.

⁴⁷Rappelons que « « un état de choses est pensable » signifie : nous pouvons nous en faire une image », idem, 3.001.

⁴⁸Idem, 2.182.

qu'elle-même. La pensée émerge dans le monde des faits pour les (y) réfléchir. Et ce qui rend possible cette réflexion, c'est la logique — qui ne peut à son tour être réfléchi. « La logique, écrit Wittgenstein, n'est point une théorie, mais une image qui reflète le monde. La logique est transcendantale »⁴⁹.⁵⁰ La logique picturale s'exerce ainsi dans un espace logique général qui contient toutes les formes possibles, celles du monde, celles de la pensée et celles du langage. C'est d'ailleurs en vertu de leur rattachement formel à cet espace que le monde, la pensée et le langage s'articulent entre eux. Or ils s'articulent entre eux dans cet ordre : il n'y a pas, comme nous l'avons vu, de pensée sans monde (si le monde n'avait pas de substance, nous ne pourrions pas nous en faire une image⁵¹) et il n'y a pas, comme nous allons le voir, de langage sans pensée.

La majeure partie du *Tractatus* porte sur le langage, plus précisément sur la constitution d'un langage logique formel⁵². Comme il a été dit plus haut, le langage entretient un rapport d'expression et non de détermination avec la pensée, de sorte que c'est la pensée que le langage exprime qui détermine le rapport de ce dernier avec le monde. La pensée se trouvant dans un rapport de modélisation avec le monde, le langage emprunte également cette

⁴⁹Idem, 6.13.

⁵⁰Le sens dans lequel il faut entendre « théorie » dans cette proposition a manifestement un rapport avec l'idée d'un ensemble organisé de propositions discursives ou mathématico-discursives entrant dans un rapport de représentation avec la réalité. On comprend, au vu de la caractérisation de la pensée dans le *Tractatus*, que Wittgenstein prenne soin de distinguer la théorie ainsi entendue de la logique qui structure cette pensée. La position wittgensteinienne n'est cependant pas incompatible avec l'idée, soutenue dans la présente thèse, qu'il est possible d'accorder le statut de théorie à des constructions différentes de celles, discursives, précédemment mentionnées, et en particulier à des constructions non-discursives qui procèdent par images. Il s'agit ici, en fait, de voir comment il est possible de développer un autre sens du terme de théorie — qui en diffère notamment par la considération d'une autre forme de rapport à la réalité que celui de la représentation discursive. Noter que la logique est transcendantale non pas au sens où elle est hors du monde, mais au sens où elle est la limite du monde.

⁵¹Ludwig Wittgenstein, op. cit., 2.0211 et 2.0212.

⁵²Il ne s'agit donc pas ici des langues naturelles, ni d'une entreprise qui, comme la linguistique, viserait à en faire l'analyse ou à en développer une théorie, ou qui, comme la grammaire, voudrait simplement en établir les règles d'usage. S'il est question de grammaire dans le *Tractatus*, c'est de grammaire logique qu'il s'agit (par exemple : « [...] il nous faut employer une langue symbolique [...] qui obéisse à la grammaire logique — à la syntaxe logique », idem, 3.325).

voie — avec les modulations propres à sa nature⁵³. Ainsi le signe propositionnel est-il, tout comme l'image, un fait⁵⁴. Et tout comme pour les éléments de l'image, « ses éléments, les mots, sont[-ils] entre eux dans un rapport déterminé »⁵⁵, de sorte que « à la configuration des signes simples [que le signe comporte] [...] correspond la configuration des objets dans la situation »⁵⁶ reliée à la proposition qu'est ce signe propositionnel considéré « dans sa relation projective au monde »⁵⁷. Cette relation projective au monde est l'équivalent de la relation picturale entre l'image et le fait que cette image dépeint. Lorsque le signe est en effet considéré de concert avec sa relation de projection au monde, c'est-à-dire lorsqu'il est considéré comme une proposition, il constitue une image de la réalité. « La proposition est une image de la réalité. La proposition est un modèle de la réalité, *telle que nous nous la figurons* »⁵⁸. Mais elle l'est « dans la mesure seulement où elle est logiquement segmentée »⁵⁹.

Il faut donc, pour comprendre la logique du langage, aller au-delà des apparences linguistiques :

La langue déguise la pensée. Et de telle manière que l'on ne peut, d'après la forme extérieure du vêtement, découvrir la forme de la pensée qu'il habille ; car la forme extérieure du vêtement est modelée à de toutes autres fins qu'à celle de faire connaître la forme du corps.⁶⁰

À première vue, la proposition — telle qu'elle est imprimée sur le papier, par exemple — ne paraît pas être une image de la réalité dont elle traite. Mais la notation musicale, à première vue, ne paraît pas non plus une image de la musique, ni nos signes phonétiques (les lettres) une image des sons de notre langue. Et

⁵³Dans le cas d'un langage logique. Le cas linguistique est moins direct, plus complexe, comme on va le voir.

⁵⁴Idem, 3.14.

⁵⁵Idem.

⁵⁶Idem, 3.21.

⁵⁷Idem, 3.12.

⁵⁸Idem, 4.01 ; je souligne. Repris également dans 4.021. La proposition est également comparée à un « tableau vivant, [qui] dépeint un état de choses », idem, 4.0311.

⁵⁹Idem, 4.032.

⁶⁰Idem, 4.002.

pourtant ces symbolismes se révèlent bien comme étant, même au sens usuel du mot, des images de ce qu'ils présentent.⁶¹

Toute l'entreprise du *Tractatus* consiste dans l'élaboration d'un langage qui fasse connaître, pour reprendre les mots de Wittgenstein, la forme de la pensée, qui la moule, qui soit avec elle dans un rapport de transparence. Ainsi, de la même manière que l'image partage avec le fait qu'elle dépeint une forme logique, la proposition, dans un tel langage, partage avec la pensée qu'elle exprime une forme logique — celle-là même que la pensée partage avec le fait qu'elle dépeint. « Aussi comprenons-nous maintenant le sentiment que nous avons d'être en possession d'une conception logique correcte seulement si tout est cohérent dans notre langage symbolique »⁶². Au-delà des objets qui constituent la substance du monde et auxquels correspondent les éléments des images ainsi que, dérivativement, ceux des propositions, l'univers du *Tractatus* est un ensemble de structures possibles qui « se reli[en]t tou[te]s dans un réseau infiniment fin, dans le grand miroir »⁶³, celui de la logique, « qui embrasse toute chose et reflète le monde »⁶⁴.

La logique, on le voit, est antécédente⁶⁵ au discours, c'est-à-dire non seulement à l'ordre linguistique des langues naturelles, mais également à l'ordre plus abstraitement langagier des formalismes logiques et mathématiques. La logique, encore une fois, est de l'ordre de la forme. Elle est en ce sens éminemment *plastique* — au sens premier de ce terme qui est 'le pouvoir de former, de donner la forme'⁶⁶. Si toute image est une image logique, c'est qu'elle est une forme. Il en va de même des faits et des propositions⁶⁷. Toutes ces entités

⁶¹Idem, 4.011. Et aussi : « L'essence du signe propositionnel devient très claire lorsque nous nous le figurons comme composé d'objets spatiaux (tels des tables, des chaises, des livres] au lieu de signes d'écriture », 3.1431, premier paragraphe.

⁶²Idem, 4.1213.

⁶³Idem, 5.511.

⁶⁴Idem.

⁶⁵Antécédente logiquement.

⁶⁶C'est là le premier sens du mot « plastique » dans *Le Grand Robert*.

⁶⁷Lesquelles, rappelons-le, sont aussi des images. Idem, 4.02.

sont des formes dans cette plastique bien particulière qu'est la logique wittgensteintienne. La plasticité n'a donc pas spécifiquement à voir avec l'image. Si elle est, dans la mesure où elle précède le discours, non-discursive, elle s'avère en un autre sens antérieure même à la distinction entre ce qui est discursif et ce qui ne l'est pas, puisqu'elle traverse non seulement la pensée (qui est faite d'images), mais également le langage et le monde. Malgré cela, il demeure tentant de voir dans l'image une manière particulièrement éloquente et littérale de plasticité — comme si les modalités fondamentales de l'image avaient été généralisées jusqu'à servir de principe d'intelligibilité (de *blueprint*⁶⁸) pour toute entité admise dans l'univers wittgensteinien.⁶⁹ Le langage en ce sens, le langage logique dont il est question dans le *Tractatus*, qui relève de cette classe de langages que l'on a coutume d'appeler *langages formels* et dont la visée est de se mouler à la logique de la pensée, constitue, si on le considère sur le plan de sa structure à tout le moins, un *langage* plastique exemplaire. Wittgenstein l'associe aux mathématiques⁷⁰ et à la géométrie⁷¹, et distingue les langages construits (logique, mathématique, géométrique) des langues naturelles, dont le rapport à la logique, comme nous l'avons vu, est plus indirect.

Ce rapport cependant n'est pas inexistant. La logique garde tout de même son antécédence sur le discours — puisqu'aussi bien il s'agit de l'antécédence de la pensée elle-même sur ce discours — et c'est la raison fondamentale pour laquelle le *Tractatus* a été écrit. La philosophie, en effet, s'exprime dans la langue naturelle. Or ceci conduit, selon Wittgenstein, à l'énonciation d'une grande quantité de faux problèmes :

La plupart des propositions et des questions qui ont été écrites touchant les matières philosophiques ne sont pas fausses, mais sont dépourvues de sens. [...] La

⁶⁸Dessin négatif.

⁶⁹Wittgenstein avait en effet une formation d'ingénieur, dans laquelle le dessin occupe une position centrale. Nous y reviendrons dans les deux dernières sections du présent chapitre.

⁷⁰« La mathématique est une méthode logique », Ludwig Wittgenstein, op. cit., 6.2.

⁷¹« Figurer dans le langage quelque chose de « contraire à la logique », on ne le peut pas plus que figurer en géométrie par ses coordonnées une figure qui contredirait aux lois de l'espace ; ou donner les coordonnées d'un point qui n'existe pas », idem, 3.032.

plupart des propositions et questions des philosophes découlent de notre incompréhension de la logique du langage.⁷²

Par conséquent, « le but de la philosophie est la clarification logique des pensées. Une oeuvre philosophique se compose essentiellement d'éclaircissements »⁷³. Ainsi, de la même manière que la logique ne constitue pas une théorie⁷⁴, « la philosophie n'est pas [non plus] une théorie, mais une activité »⁷⁵. Cette activité est étroitement liée à la logique, bien sûr, non seulement comme paradigme de cohérence mais également comme plastique. Si la logique est une plastique, la clarification est une activité plastique, qui consiste à redonner forme à des corps de propositions dont certaines doivent être éliminées et d'autres, reformulées — une reformulation qui peut faire tout simplement disparaître la question que cette proposition devait résoudre. Les énoncés mêmes du *Tractatus* ne doivent donc pas être saisis comme des propositions mais comme des 'éclaircissements' : « celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens⁷⁶, lorsque par leur moyen — en passant par elles — il les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté) »⁷⁷.

Cette dernière remarque a eu une grande résonance dans la vie de Wittgenstein puisque, après la publication du *Tractatus logico-philosophicus* en 1921⁷⁸, et considérant qu'il avait dit tout ce qu'il avait à dire en philosophie, il s'est tourné vers d'autres activités. En particulier, et pour le propos qui est le nôtre ici, il s'est engagé, de 1926 à 1928, dans la

⁷²Idem, 4.003.

⁷³Idem, 4.112. Et « Le résultat de la philosophie n'est pas de produire des « propositions philosophiques », mais de rendre claires les propositions », idem.

⁷⁴Voir la note 50.

⁷⁵Ludwig Wittgenstein, op. cit., 4.112.

⁷⁶Le sens d'une proposition est une pensée, c'est-à-dire une image dépeignant un fait possible du monde (proposition 3.13). Un énoncé philosophique, en tant qu'il constitue un éclaircissement, ne porte pas sur un fait du monde. S'il était considéré comme une proposition, cette dernière serait dépourvue d'un rapport au monde et n'aurait, strictement parlant, aucun sens.

⁷⁷Idem, 6.54. Je traduis « par elles » au lieu de « sur elles » comme le fait Granger.

⁷⁸En allemand. La première publication en traduction anglaise est parue, comme nous l'avons vu, en 1922.

construction d'une maison à Vienne pour sa soeur, Margaret Stonborough-Wittgenstein, et il prit, pendant ces quelques années, le titre d'architecte.

La maison Stonborough-Wittgenstein

La maison Stonborough-Wittgenstein est située au numéro 19 de la rue Kundmannngasse dans le troisième district de Vienne, en Autriche⁷⁹. Terminée en 1928, elle existe toujours. La Bulgarie en est devenue propriétaire en 1976 pour y loger son Institut Culturel. La maison a subi alors des transformations assez importantes qui ont modifié de manière significative l'oeuvre architecturale de Wittgenstein. Il existe cependant un certain nombre de plans, de photographies et de dessins de la maison dans son état initial ainsi que de son mobilier d'origine, de sorte que l'oeuvre en question peut être assez exactement décrite.⁸⁰ C'est de cette maison telle que documentairement reconstituée qu'il sera question dans la suite du présent chapitre.

La maison construite par Wittgenstein⁸¹ appartient à la catégorie des palais viennois, ces grandes demeures d'aristocrates et de riches bourgeois dont faisait partie la famille Wittgenstein [figure 3.1]. Le jeune Ludwig a vécu son enfance et son adolescence dans un tel palais et c'est son concept architectural qui se trouve au centre de la construction que Margaret veut entreprendre, vers le milieu des années 1920, sur la Kundmannngasse. Il s'agit donc d'une maison spacieuse comportant quelques pièces de réception et faite pour loger une domesticité qui compte pour le double de la famille résidente. La maison possède un rez-de-chaussée, deux étages et un sous-sol, comportant respectivement sept, neuf, huit et deux pièces — sans compter les nombreux espaces de rangement et de nettoyage, ainsi que

⁷⁹Voir note 3 plus haut.

⁸⁰Les principales sources documentaires pour la maison sont les ouvrages de Gunter Gebauer [55], de Bernhard Leitner [77], [78] et de Paul Wijdeveld [128].

⁸¹En collaboration initiale avec les architectes Paul Engelmann et Jacques Groag, et avec la participation de Margaret Stonborough-Wittgenstein (Wijdeveld [128] p. 68 et pp. 108–109).

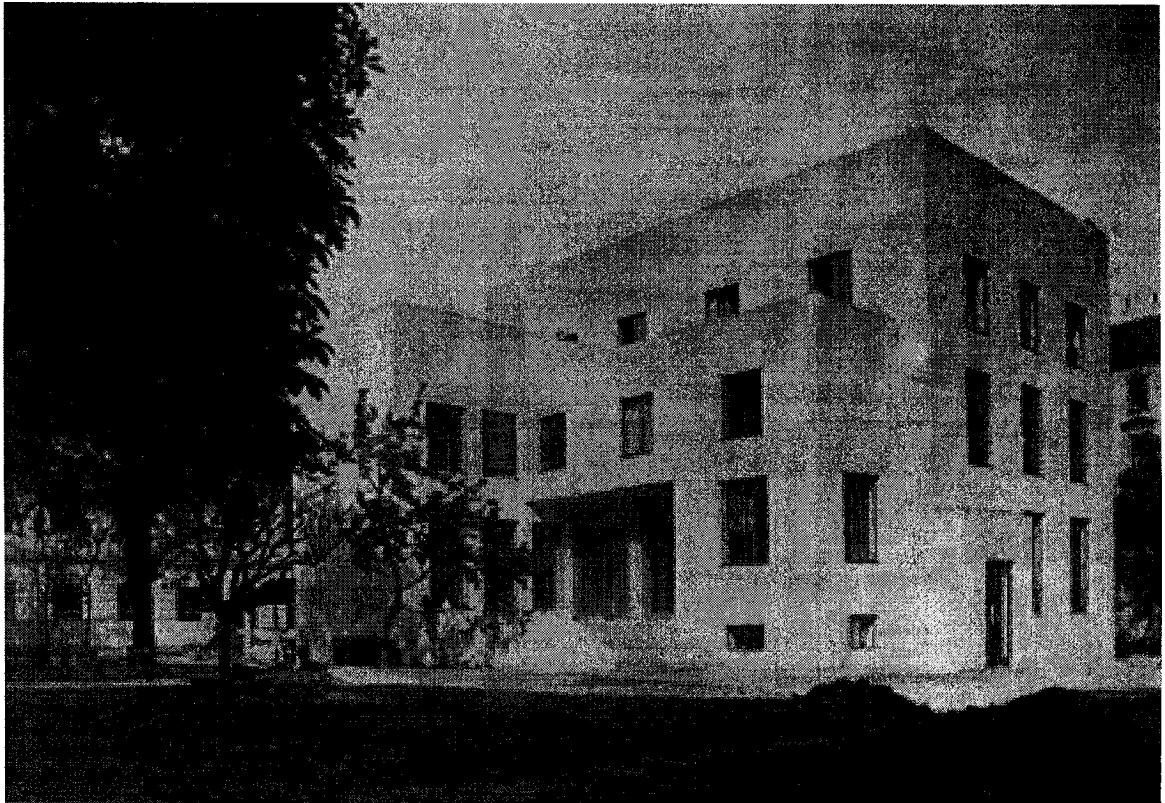


Figure 3.1

Maison Stenborough-Wittgenstein, 1929

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 15.]

les terrasses (deux au rez-de-chaussée et deux au deuxième étage, lequel comporte également un balcon longeant trois chambres) [figure 3.2–3.5]. Le jardin, disparu aujourd’hui, est imposant. Le rez-de-chaussée, qui correspond au *beletage* (l’étage de réception) typique de ce genre de résidence, est, on s’en doute, celui qui a retenu l’attention des commentateurs. Et pour cause, puisqu’il s’agit de cette partie intérieure de la maison qui est faite pour être vue — en un sens apparenté à la contemplation — et pour que l’on y circule d’une manière ayant plus à voir avec le protocole qu’avec la fonctionnalité. S’il s’avère, donc, qu’une partie de la maison doit représenter (au sens le plus général du terme) quelque chose, tant du point de vue de l’intention de ses créateurs ou de ses résidents que du point de vue de ses raccordements avec l’architecture ambiante ou historique — et même, au-delà, du point de vue de quelque notion abstraite ayant à voir avec l’esprit du temps — c’est au *beletage* qu’il échoit de le formuler.

On accède au rez-de-chaussée de la maison Stonborough-Wittgenstein par une porte située sur le côté sud-est de l’édifice. Cette porte ouvre sur trois espaces en enfilade, tous de forme carrée : l’entrée, le vestibule et le hall [figure 3.6]. Ce dernier, dont la surface est le quadruple de celle du vestibule, comporte un escalier de dix marches (onze si l’on compte celle sur laquelle s’appuie la porte qui sépare le vestibule du hall) dont la forme, elle-même carrée, reprend les dimensions du vestibule [figure 3.7]. La jonction entre l’escalier et le plancher du hall divise l’espace en deux parties, l’une qui comporte l’escalier et l’autre qui lui fait face, présentant chacune une forme triptyque. Le premier triptyque est formé de l’escalier, qui occupe la partie centrale de la première partie du hall et prend la moitié de sa surface, de sorte que les parties latérales se divisent également la moitié de la surface restante. Chaque partie latérale comporte, à la jonction du hall et de la démarcation entre l’escalier et le vestibule, une porte conduisant, pour l’une, à une petite salle à déjeuner (côté sud) et pour l’autre, à la bibliothèque (côté est). Le second triptyque est, sur le plan des di-

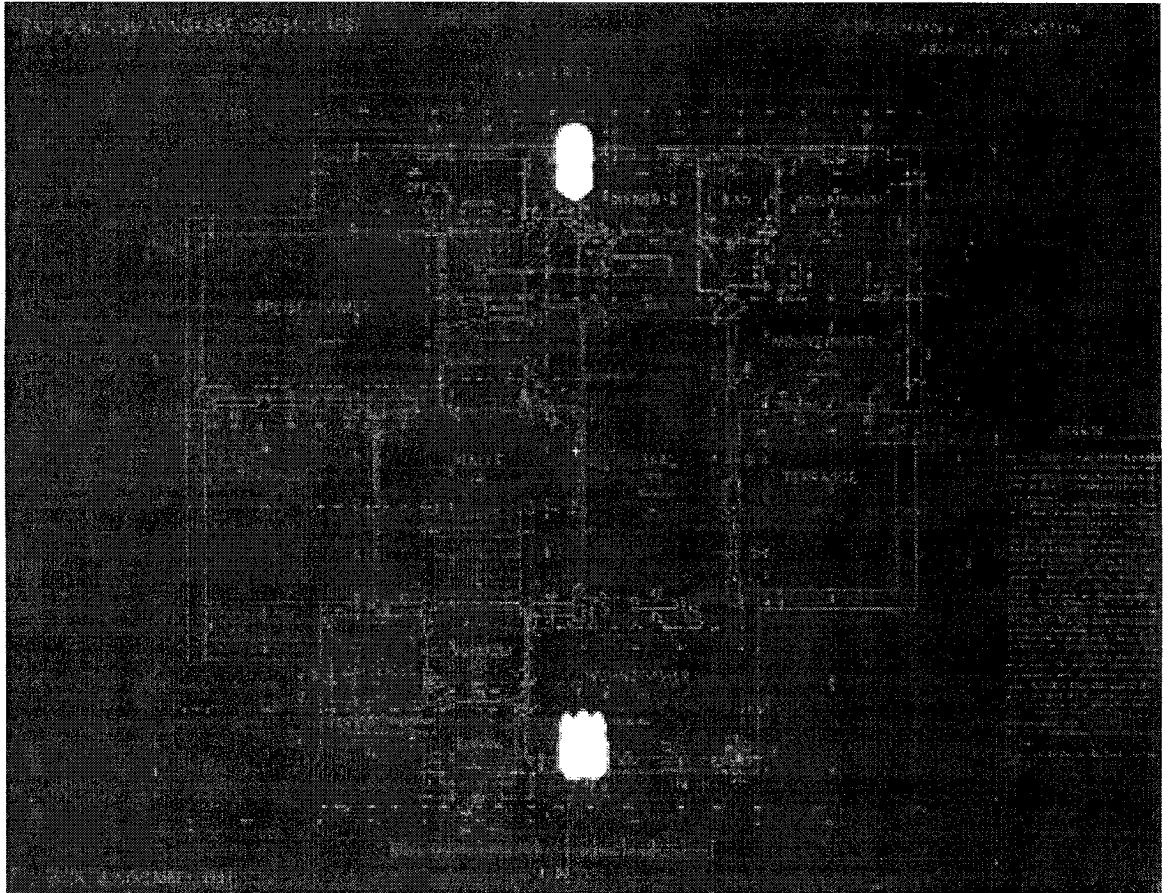


Figure 3.2

Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du rez-de-chaussée

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 112.]

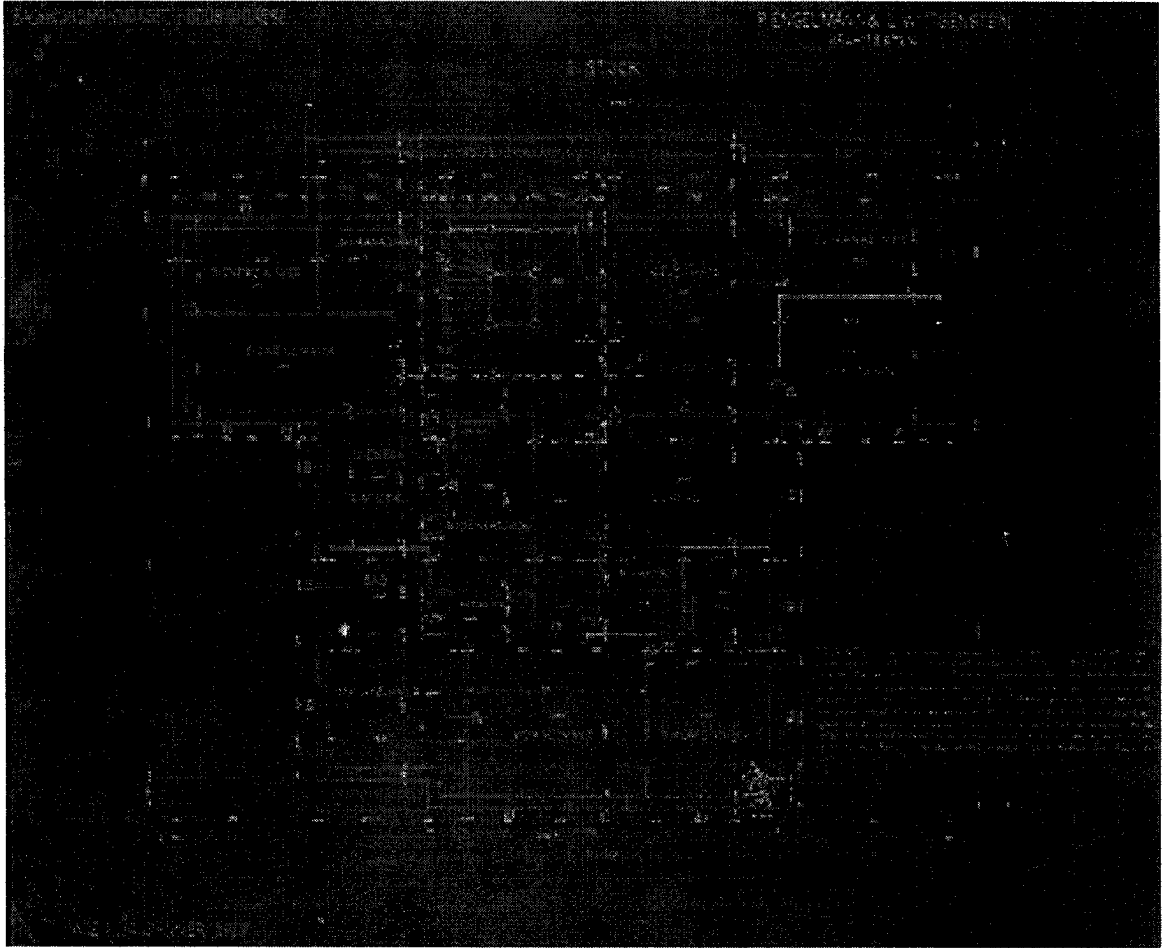


Figure 3.3

Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du premier étage

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 150.]

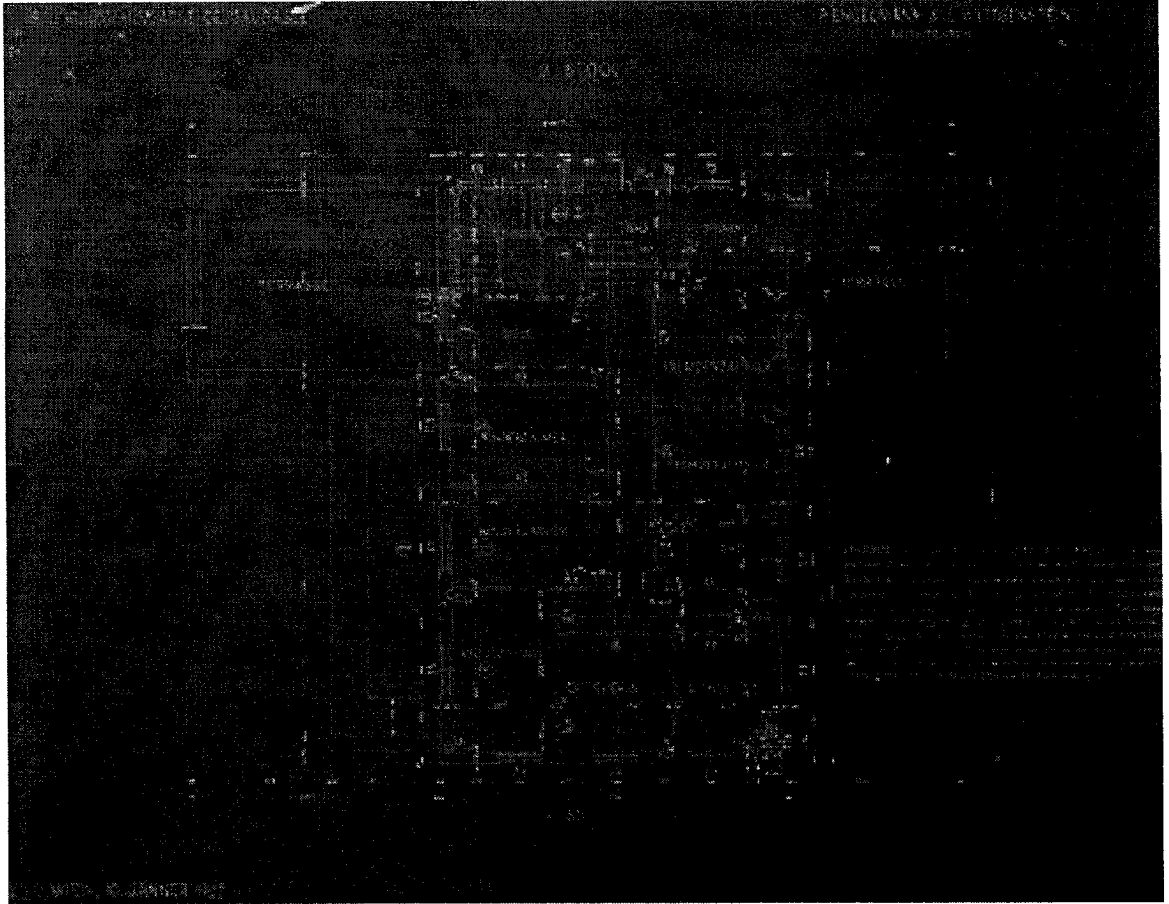


Figure 3.4

Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du deuxième étage

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 151.]

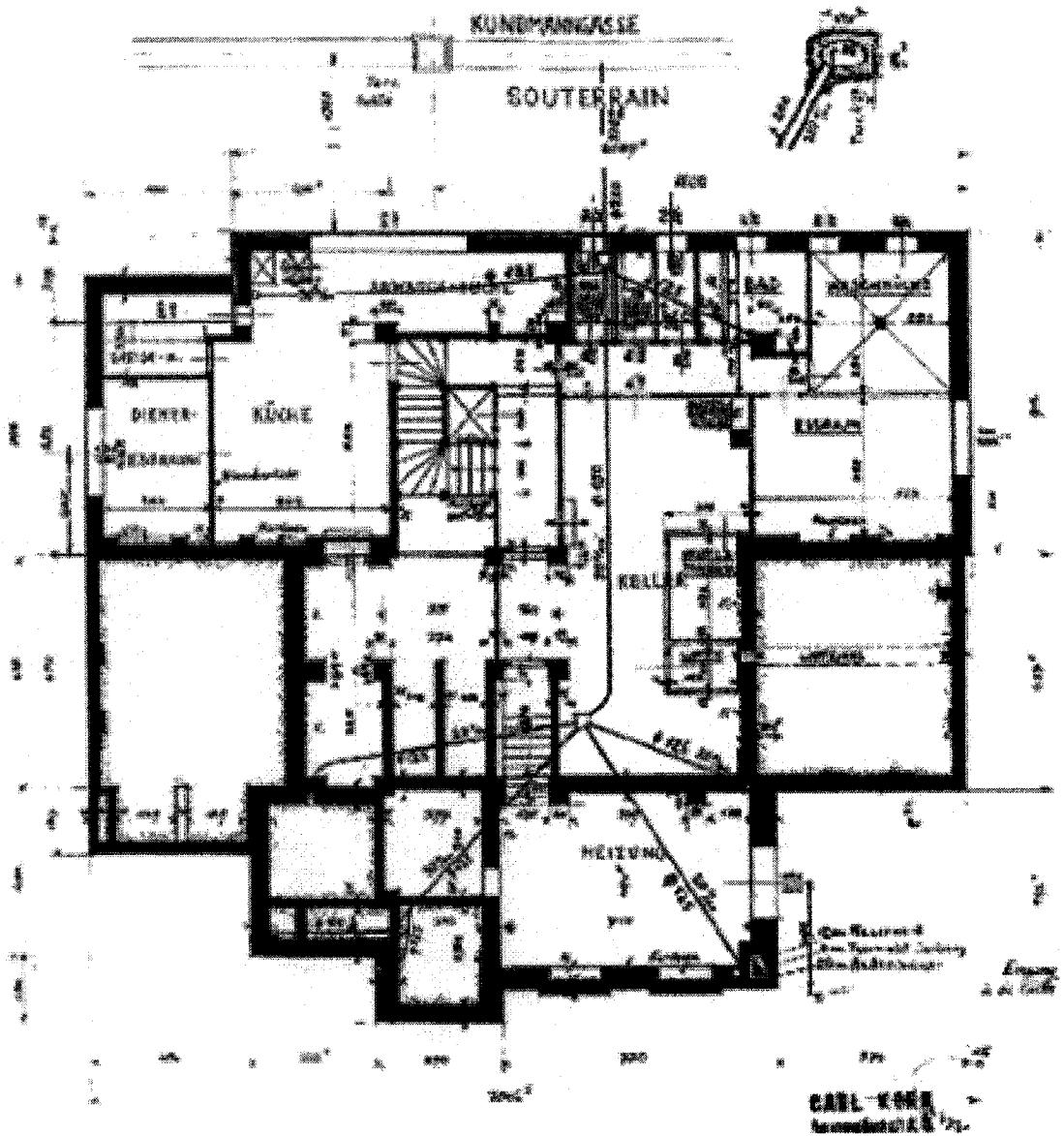


Figure 3.5

Maison Stonborough-Wittgenstein
Plan du sous-sol

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 157.]

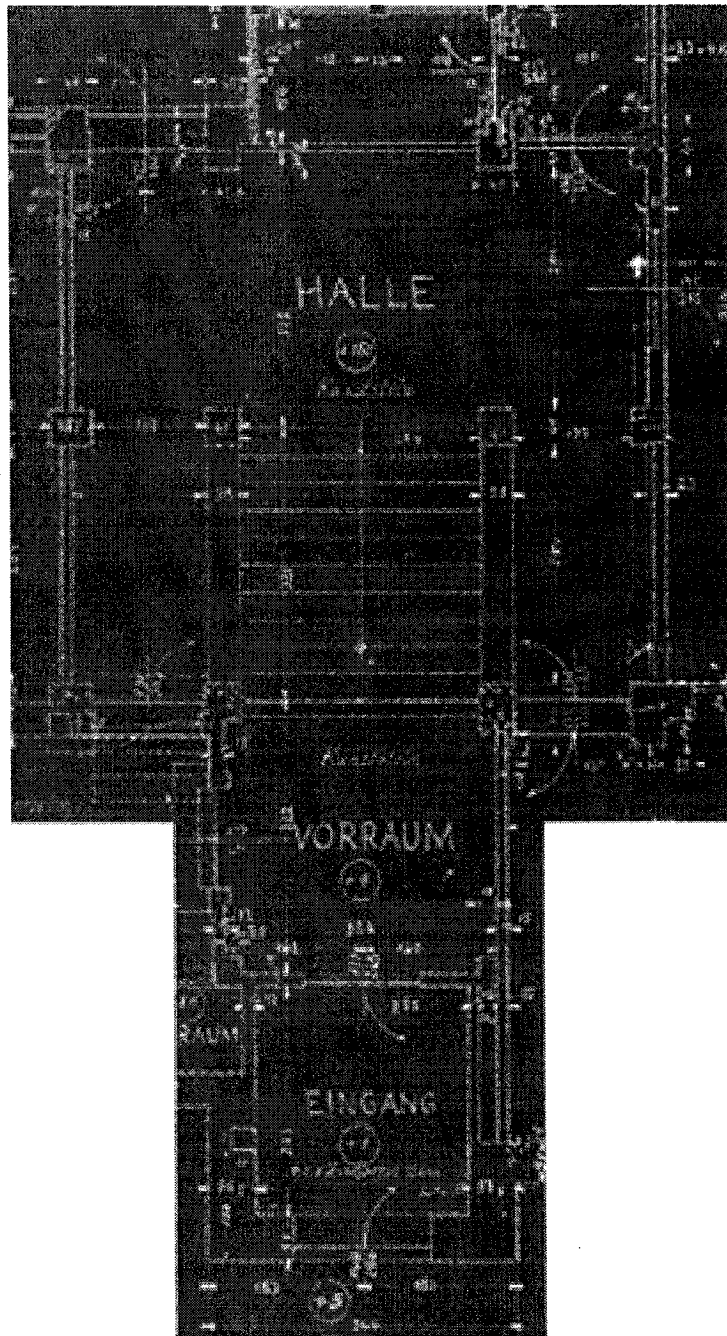


Figure 3.6

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan de l'entrée, du vestibule et du hall

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 112.]

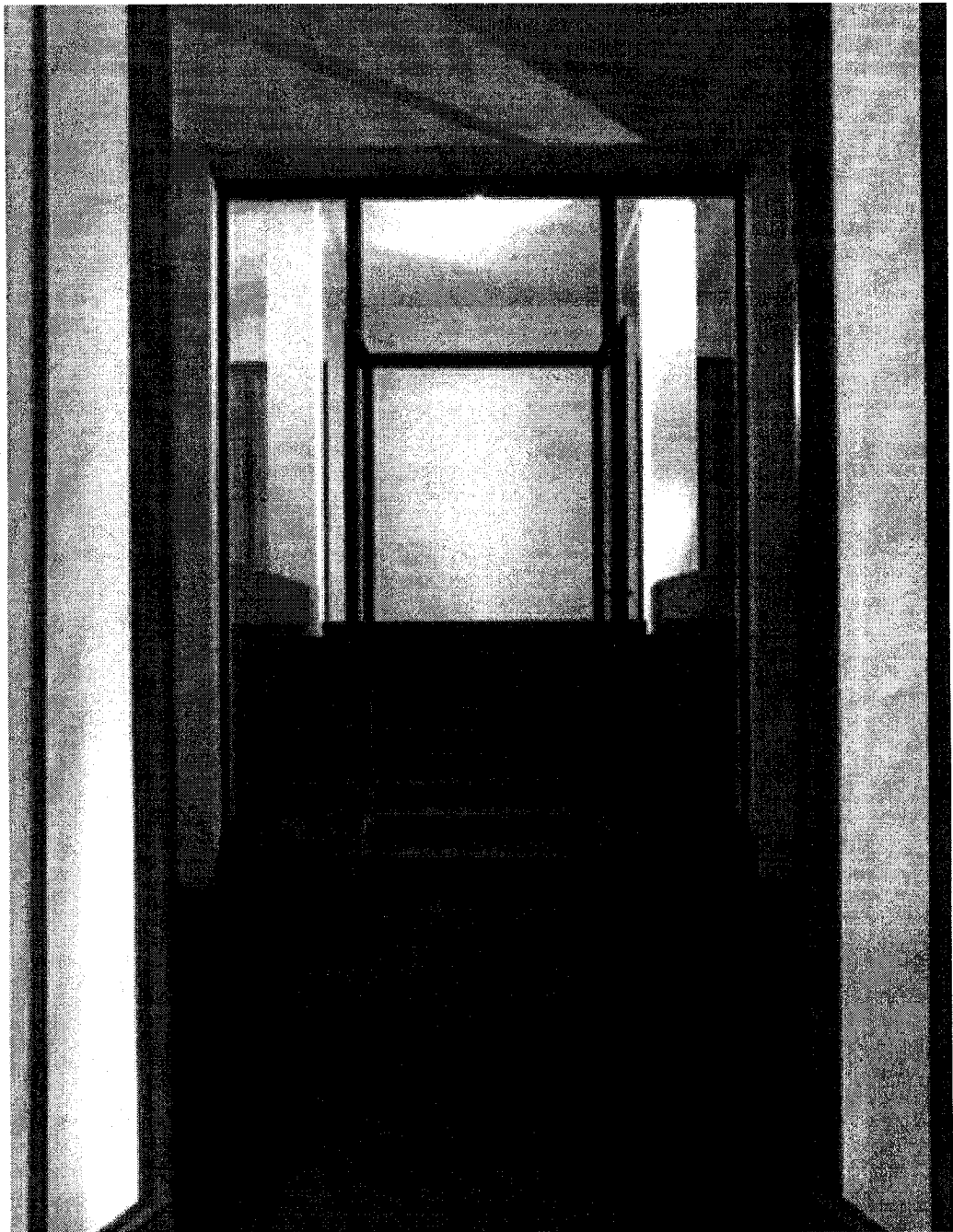


Figure 3.7

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Vestibule, escalier, hall

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 65.]

mensions, la réplique du premier : il est formé d'une partie centrale qui fait face à l'escalier et qui est fermée par un mur, et de deux parties latérales qui ouvrent respectivement, par une porte jouxtant ce mur, d'une part sur la salle à manger (côté sud-ouest et faisant face à la salle à déjeuner) et d'autre part sur un corridor conduisant à l'arrière de la maison (côté nord-ouest et faisant face à la bibliothèque). Les murs latéraux du hall donnent respectivement sur une terrasse (côté sud-ouest), sur laquelle donne également, en angle, la salle à manger, et sur une grande salle de réception (côté nord-est).

L'entrée protocolaire dans la maison se fait ainsi par un espace dont la structure est en neuf parties formant trois triptyques : l'enfilade de l'entrée, du vestibule et de l'escalier, d'une part, et les deux parties du hall d'autre part. Le premier triptyque est à la perpendiculaire des deux autres. Il est formé de trois parties en un certain sens égales⁸² alors que les deux autres présentent, comme nous l'avons vu, une partie centrale qui est le double de deux parties latérales égales. Au centre de la construction se trouve l'escalier, commun au premier triptyque ainsi qu'au second et qui articule l'ensemble. En réalité, on compte huit divisions de l'espace et non pas neuf. Considéré de cet autre point de vue, l'ensemble demeure néanmoins remarquablement cohérent puisqu'il forme, soit deux 'quadriptyques' (si l'on prolonge l'enfilade jusqu'à la partie centrale du troisième triptyque, que délimitent quatre piliers, de sorte qu'il reste les quatre parties latérales des deuxième et troisième triptyques — le premier 'quadriptyque' occupe ainsi une superficie quadruple du second), soit quatre diptyques (l'entrée et le vestibule, l'escalier et la partie qui lui fait face, les deux parties latérales donnant sur la terrasse et celles donnant sur la grande salle — les deux premiers diptyques occupant respectivement le double de la superficie occupée respectivement par les deux seconds).

⁸²Elle le sont en dessin, bien que l'épaisseur des murs et la présence des poutres créent des différences sur le plan de l'espace « net ».

Là s'arrêtent cependant les symétries polyptyques, du moins celles organisées par le groupe des pièces d'entrée dans la maison, puisque la terrasse située du côté sud-ouest donne sur le jardin, alors que la grande salle ouvre elle-même sur la bibliothèque, sur la terrasse nord-est ainsi que sur les appartements de Margaret (une pièce double servant à la fois de chambre à coucher et de lieu informel de réception). Le corridor qui conduit à l'arrière de la maison donne quant à lui sur des pièces domestiques (une office⁸³ et une chambre). Nous ne sommes pas ici dans un édifice réglé par un système unique de proportionnalités dont le groupe architectural d'entrée constituerait l'incarnation en même temps qu'il en donnerait les mesures⁸⁴. Comme le font remarquer Leitner et Wijdeveld, la proportionnalité à l'oeuvre dans la maison Stonborough-Wittgenstein relève d'une « approche intuitive »⁸⁵ et elle est en ce sens idiosyncratique. « Chaque espace est doté d'un ordre symétrique qui lui est propre »⁸⁶, en même temps qu'il s'inscrit dans l'unité d'ensemble de l'étage. Au lieu d'être inspirée par une théorie cosmologique ou esthétique, la proportionnalité est ici motivée par le style de vie d'une famille bien déterminée, que Wittgenstein connaît, pour ainsi dire, de l'intérieur⁸⁷. L'architecture de la maison peut à cet égard être considérée comme une formalisation de ce style de vie.

⁸³ « Pièce ordinairement attenante à la cuisine où se prépare le service de table », *Le Petit Robert*.

⁸⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Lionel March [88], où il est question des différents aspects (géométriques, musicaux, cosmogoniques, théologiques, etc.) des rapports entre nombres, et en particulier des rapports de proportionnalité, notamment tels que considérés en architecture.

⁸⁵ Paul Wijdeveld, op. cit., p. 164. Il existe d'ailleurs quelques anecdotes à ce sujet. Ainsi concernant la disposition des rails de sécurité des fenêtres lors de la construction de la maison, où, « pendant des heures, l'un des employés dut tenir [c]es rails de sécurité [...] à différentes hauteurs jusqu'à ce que Wittgenstein, donnant des instructions depuis le jardin, soit assuré de leur disposition adéquate les uns par rapport aux autres ainsi que relativement au contour de l'ouverture de la fenêtre » (idem ; je traduis). Et encore : « il fit relever de trois centimètres le plafond d'une grande pièce [la grande salle] juste au moment où l'on allait commencer le nettoyage de la maison qui était terminée. Son impression était absolument juste et il fallait l'entériner » (idem, pp. 168–169 ; citation d'un passage du mémoire de Hermine Wittgenstein ; je traduis).

⁸⁶ Bernhard Leitner [78] p. 140 ; je traduis.

⁸⁷ Wittgenstein provient du même milieu, bien sûr, et il a un lien d'entente particulièrement réussi avec sa soeur Margaret — laquelle, on l'a vu, a participé à la conception de la maison.

Le jeu particulier de proportionnalité de la maison se révèle nettement dans la grille du revêtement de sol des principales pièces du *beletage*. Le revêtement est fait de dalles de pierre artificielle d'un gris très foncé, presque noir,⁸⁸ formant en effet une grille dont le nombre et la dimension des unités, pour la plupart rectangulaires, varie d'une pièce à l'autre — et même, si l'on considère les dimensions des dalles, varie aussi à l'intérieur d'une même pièce. Ces dalles, larges et lourdes, ont été moulées directement sur le site⁸⁹, de sorte que les joints en sont très minces, ce qui contribue, avec l'uniformité de la couleur et du matériau, à donner un sentiment d'unité qui contrebalance l'irrégularité de la grille (alors que dans les grilles dont le dessin est uniforme, c'est la régularité qui crée l'unité) [figure 3.8]. Comme le fait remarquer Leitner, « bien que la dimension des dalles aux extrémités de la grille [dans une pièce donnée] diffère de celle des dalles qui se trouvent au centre, la grille dans son entier donne l'impression d'un ordre symétrique régulier »⁹⁰ [figure 3.9]. Cette irrégularité n'est cependant pas sans signification. La technique de moulage sur le site

[...] a [en effet] donné à Wittgenstein la liberté de créer un sol à la fois harmonieux et généreux et permettant de réaliser avec précision des tâches spécifiques : étendre des dalles dans certaines directions, dessiner des dalles de jonction dans les aires transitionnelles, dessiner des dalles à larges extrémités pour éviter les rapiècements, répondre à des tolérances constructionnelles et adapter des dalles en coin servant à incorporer des grilles de chauffage.⁹¹

Considérons en particulier le revêtement de sol du hall d'entrée [figure 3.10]. On observe une grille de huit par quatre dalles, avec un manque de huit dalles là où se trouve l'escalier, pour un total de vingt-quatre dalles. Quelques-unes seulement de ces dalles sont identiques,

⁸⁸Ces dalles « sont faites de particules de calcaire et d'un silicate contenant de la pyrite, la taille maximale d'une particule étant de moins d'un millimètre. Le liant est du ciment blanc contenant une petite quantité de trass » (Leitner, op. cit., p. 138 ; je traduis).

⁸⁹« Partant de la surface d'un mur, les côtés d'une dalle complétée formaient le coffrage de la dalle suivante », Leitner, idem ; je traduis.

⁹⁰Idem, p. 148 ; je traduis.

⁹¹Idem, pp. 142 et 145 ; je traduis.

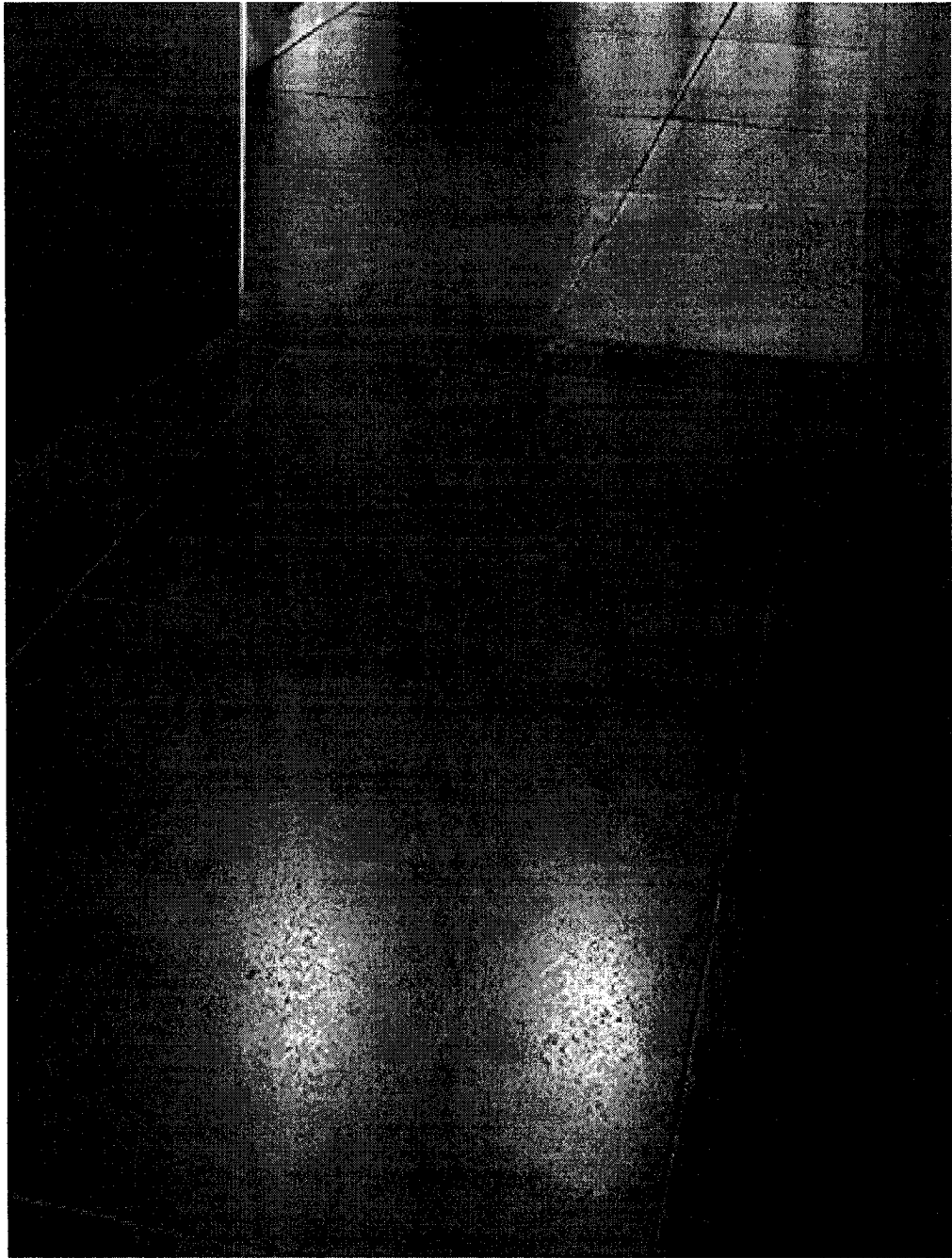


Figure 3.8

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Dalles du hall en direction du salon

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 114.]

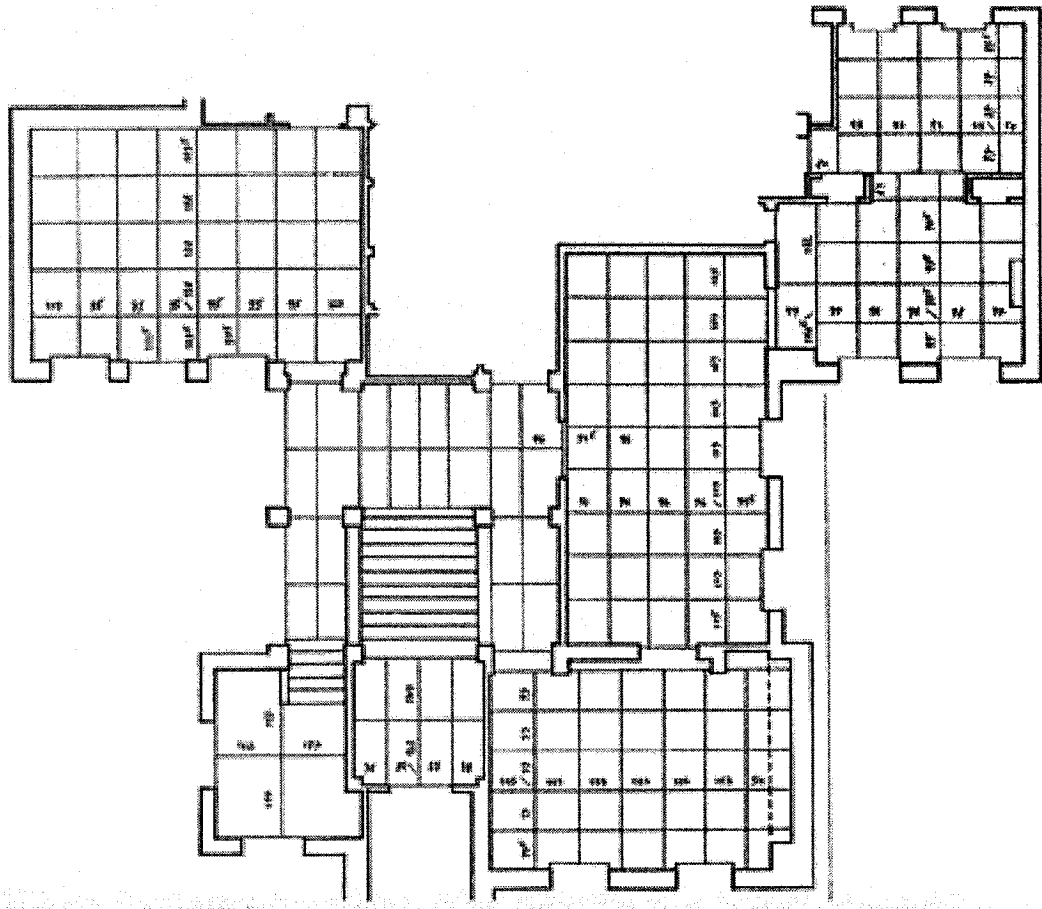


Figure 3.9

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan des dalles du sol

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 143.]

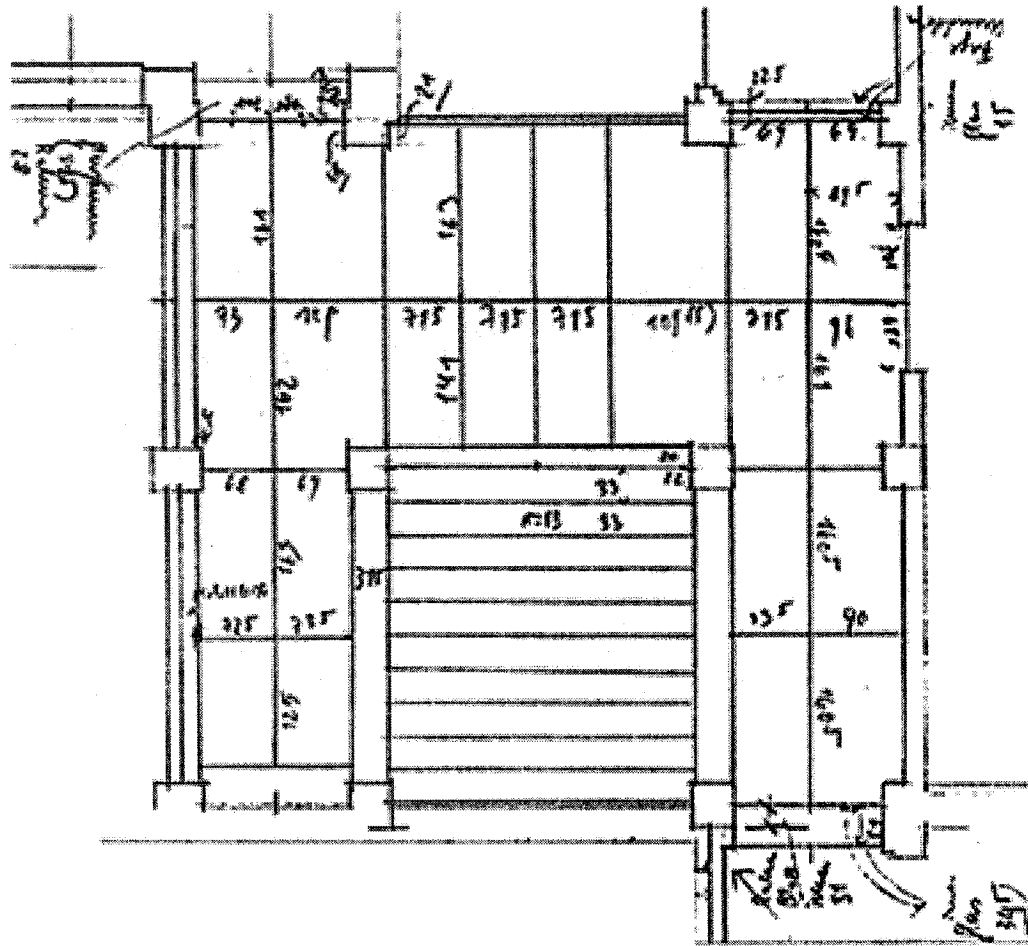


Figure 3.10

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
 Plan des dalles du sol — hall

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 143.]

la plupart variant entre elles plus ou moins selon leur position dans la grille. Quatre dalles forment un groupe spécifique sur le plan des proportions, celles qui se trouvent dans les deuxième et sixième colonnes des deux premières rangées de la grille (en comptant depuis en haut et à gauche du plan)⁹². Des considérations de symétrie relativement à l'escalier feraient déplacer ces dalles, soit de la deuxième à la troisième colonne dans le premier cas, soit de la sixième à la septième colonne dans le second cas. Or, fait remarquer Leitner, ce qui justifie cette asymétrie, c'est que « le chemin pris par les invités part du vestibule en haut de l'escalier et tourne à droite vers la porte de métal qui ouvre sur le salon. Malgré la structure strictement symétrique du hall, Wittgenstein souligne cette direction dans la grille en plaçant une dalle plus large à droite »⁹³.

Une autre dimension propre au *beletage* et qui relève également, *mutatis mutandis*, des caractères simultanément spécifiques et unifiés de la formalisation architecturale du style de vie de la famille Stonborough-Wittgenstein, consiste dans ce qui constitue assurément le trait le plus spectaculaire de la maison et qui s'avère sans doute le plus déterminant pour son identité, à savoir les portes qui permettent la circulation entre les différentes pièces de l'étage, y compris les deux terrasses. Ces portes, toutes à battants, sont de trois types : opaques, translucides et transparentes [figures 3.11 et 3.12]. Les portes opaques sont faites de métal plein, alors que les portes translucides et transparentes sont formées d'un cadre métallique dans lequel sont insérés des panneaux de vitre par paires (chaque paire étant séparée par un montant de métal) pour chacun des battants. Exception faite de la porte d'entrée du salon depuis le hall, toutes les portes sont d'autre part doubles, c'est-à-dire que l'on compte deux portes par espace de transition, les battants de chacune ouvrant à

⁹²On peut étendre le raisonnement aux dalles des rangées trois et quatre dans les mêmes colonnes, mais ce n'est pas nécessaire.

⁹³Leitner, op. cit., p. 151 ; je traduis. J'ai traduit par « grille » l'expression *joint plan* utilisée par Leitner.

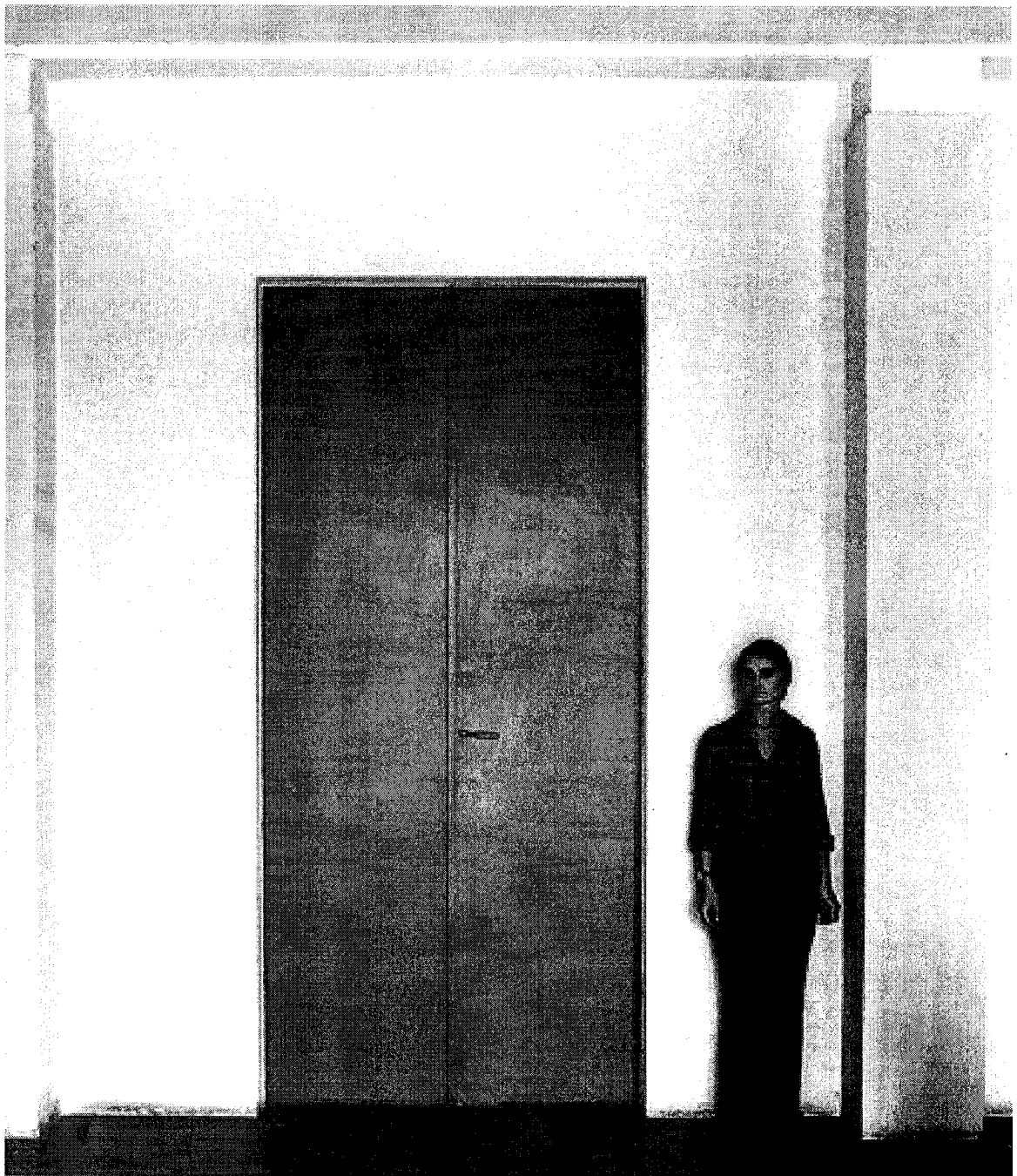


Figure 3.11

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Portes de métal entre le hall et le salon

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 81.]

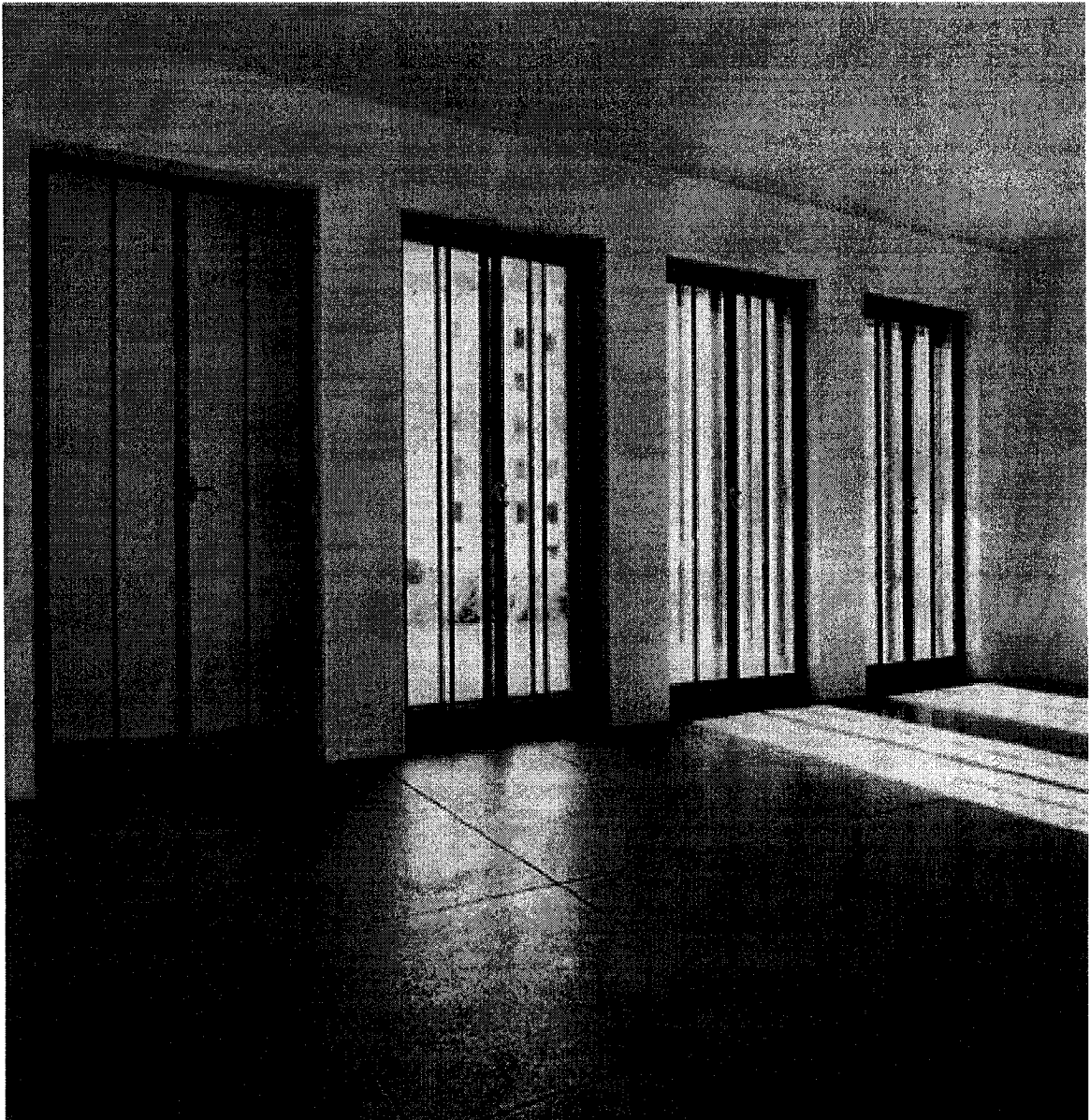


Figure 3.12

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée, salle à manger
Porte fermée sur le hall et portes-fenêtres fermées sur la terrasse sud-ouest

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 97.]

l'intérieur de la pièce du côté de laquelle ils se trouvent⁹⁴ — l'on sort ainsi d'une pièce en amenant les battants vers soi, et l'on entre dans la pièce attenante en les poussant devant soi. Ces portes sont de grande dimension : on en jugera par le fait que les poignées, qui se situent au centre, arrivent à la hauteur de l'épaule.

De la même manière que les dalles, les portes donnent l'impression d'être uniformes alors qu'en réalité, leurs dimensions sont chacune particulière, et tiennent compte de l'« ordre de symétrie » propre à chacune des pièces — ou plutôt dans ce cas, à chaque couple de pièces entre lesquelles elles assurent une transition. Ce qui, à nouveau, rend possible cette propriété, c'est le caractère malléable des matériaux utilisés, à savoir le métal et le verre qui, tout comme dans le cas de la pierre artificielle, sont des matériaux moulés. À la différence cependant de la pierre, le métal et le verre n'ont pas été moulés sur le site mais en atelier — ce qui n'enlève rien, d'autre part, au caractère spécifique des différentes pièces commandées⁹⁵. La disposition des portes dans le hall d'entrée, la salle à manger, la grande salle et les appartements de Margaret (du côté de l'espace de réception) ont ceci de spécifique (par rapport aux autres pièces de l'étage, dont la salle à déjeuner et la bibliothèque) qu'ils jouent en même temps le rôle de fenêtre donnant sur l'une ou l'autre des deux terrasses. Cela rend plus sophistiqué encore — si le jeu de combinaison des trois types de portes avec les doubles battants ne l'était pas déjà — le travail de proportionnalité à l'oeuvre dans ces différentes pièces protocolaires, qui implique, donc, non seulement l'emplacement des espaces de transition entre les pièces, mais également leur luminosité — et ce que cette luminosité peut impliquer du point de vue de la dynamique de la vie sur l'étage.

⁹⁴Sauf dans le cas de certaines portes se trouvant du côté des terrasses (celles du salon et de la salle à manger), qui ouvrent du même côté que leur double, celui de la pièce.

⁹⁵Il existe encore ici des anecdotes sur la difficulté de fabriquer certaines des pièces commandées par Wittgenstein (notamment les radiateurs de coin), qui a poussé à leur limite les capacités de certains ateliers et qui a impliqué l'importation de certaines pièces puis leur modification. Voir Leitner, op. cit., p. 168 (citant le mémoire de Hermine Wittgenstein).

Ainsi, dans la salle à manger, les portes-fenêtres (transparentes des deux côtés) qui donnent sur la terrasse et la porte (translucide sur un côté) qui ouvre sur le hall d'entrée créent-elles une harmonie et une atmosphère différentes selon que la porte translucide donnant sur le hall est ouverte ou fermée, et qu'elle l'est en totalité ou à demi, et selon que chacune des portes transparentes se trouve respectivement ouverte ou fermée, et qu'elles le sont en totalité ou à demi ⁹⁶ [figures 3.12 et 3.14]. La dynamique à l'oeuvre dans le salon présente une complexité différente. La pièce comporte en effet cinq ouvertures distribuées sur trois murs (sud-ouest, sud-est et nord-est) [figure 3.18]. La première, simple et opaque, fait la transition avec le hall d'entrée. La deuxième, double, est opaque du côté du salon et transparente du côté de la bibliothèque. Parmi les trois autres, l'une est à nouveau opaque du côté du salon et transparente du côté des appartements de Margaret, et elle jouxte, dans une formation triptyque, deux portes doubles et transparentes qui donnent sur la terrasse — lesquelles comportent d'autre part des stores ⁹⁷ (de sorte que, finalement, chacune des cinq ouvertures possède un état opaque et un état transparent). L'ensemble constitue une véritable combinatoire et se prête à un certain nombre de figures d'association, selon l'ouverture ou la fermeture des portes opaques et des stores — avec des variations supplémentaires créées par l'ouverture ou la fermeture des portes transparentes ainsi que l'ouverture ou la fermeture des battants. Par exemple, l'opacité de la porte de Margaret l'associe en réalité à deux formations triptyques, celle, comme nous l'avons vu, des portes donnant sur la terrasse (en particulier lorsque les portes opaques de Margaret sont ouvertes [figure 3.19] et les deux autres portes opaques, fermées), et une autre, formée des trois portes opaques lorsqu'elles sont toutes closes — la porte de Margaret agit dans ce cas comme un élément d'intersection

⁹⁶Les portes donnant sur la terrasse ont d'autre part la particularité de pouvoir faire varier l'angle d'ouverture, puisqu'elles comportent un dispositif qui permet de les fixer à ces différents angles [figure 3.13].

⁹⁷La dynamique s'élargit en effet si l'on considère que les portes-fenêtres de la salle à manger, du salon et des appartements de Margaret comportent des stores qui s'élèvent depuis le plancher jusqu'à l'extrémité supérieure des fenêtres et qui peuvent se fixer à n'importe quelle hauteur [figures 3.15–3.17].

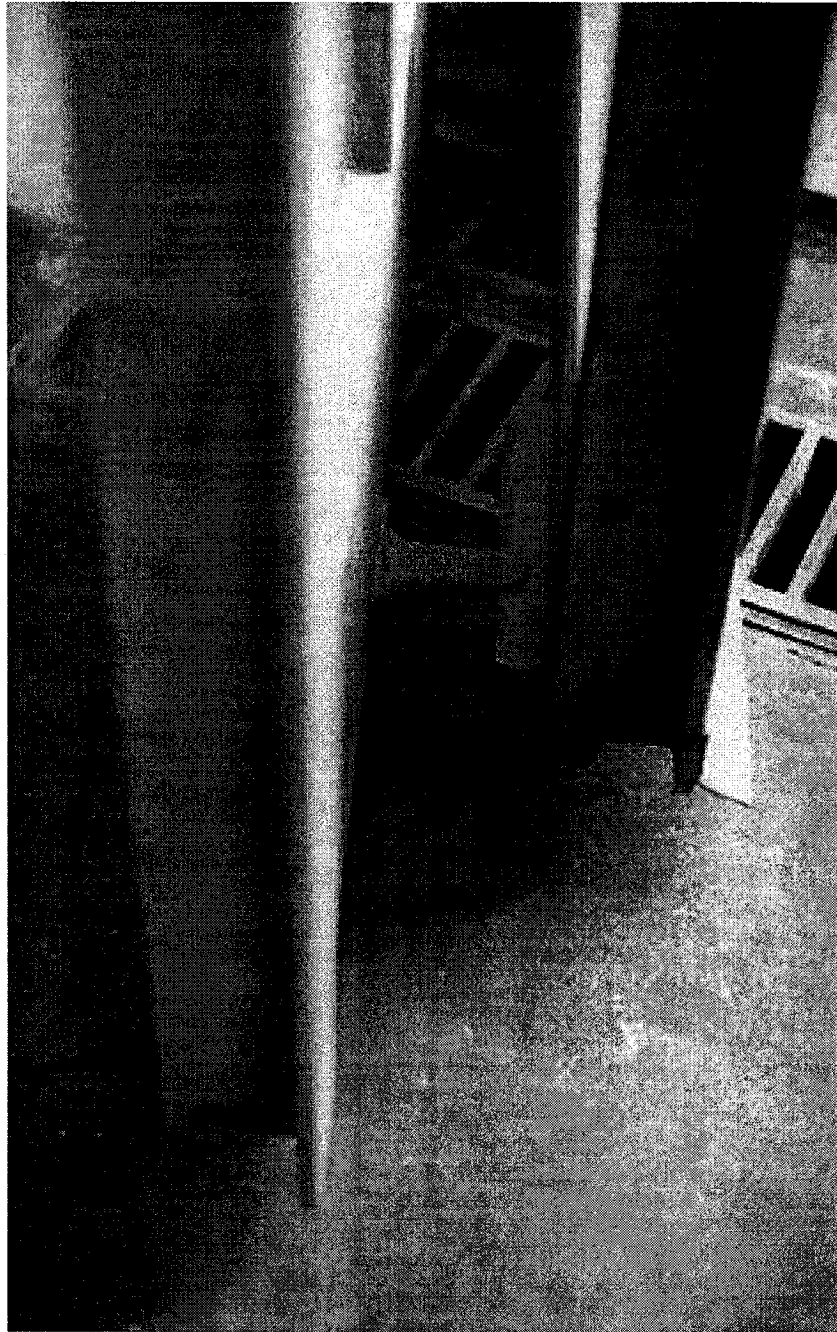


Figure 3.13

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Dispositif en forme de bec permettant de tenir ensemble
les battants intérieur et extérieur de toutes les portes-fenêtres
donnant sur les terrasses sud-ouest et nord-est

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 106.]

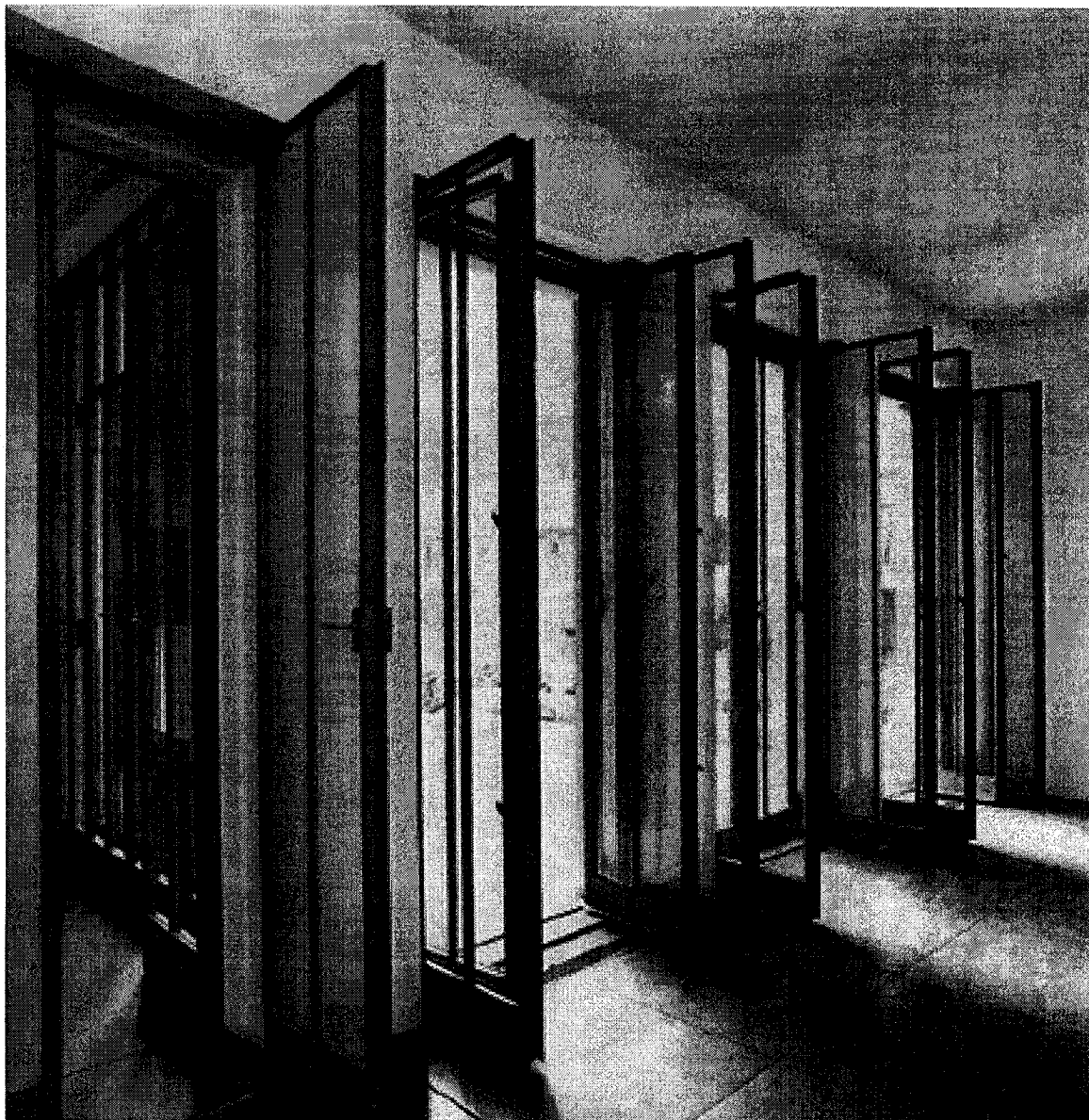


Figure 3.14

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée, salle à manger
Porte intérieure ouverte sur le hall et portes-fenêtres ouvertes sur la terrasse sud-ouest

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 99.]

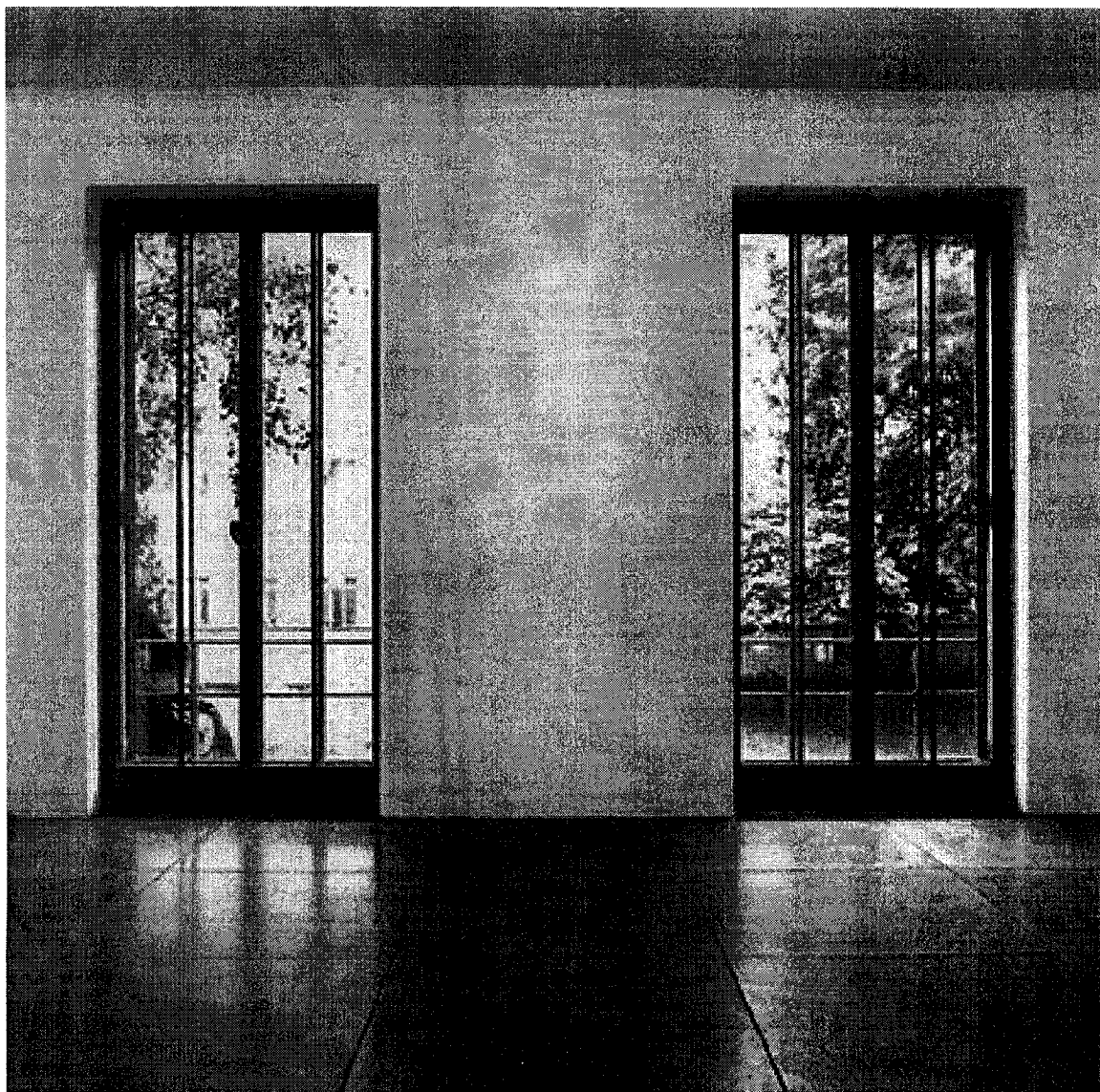


Figure 3.15

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Stores de métal dans la bibliothèque (abaissés)

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 120.]

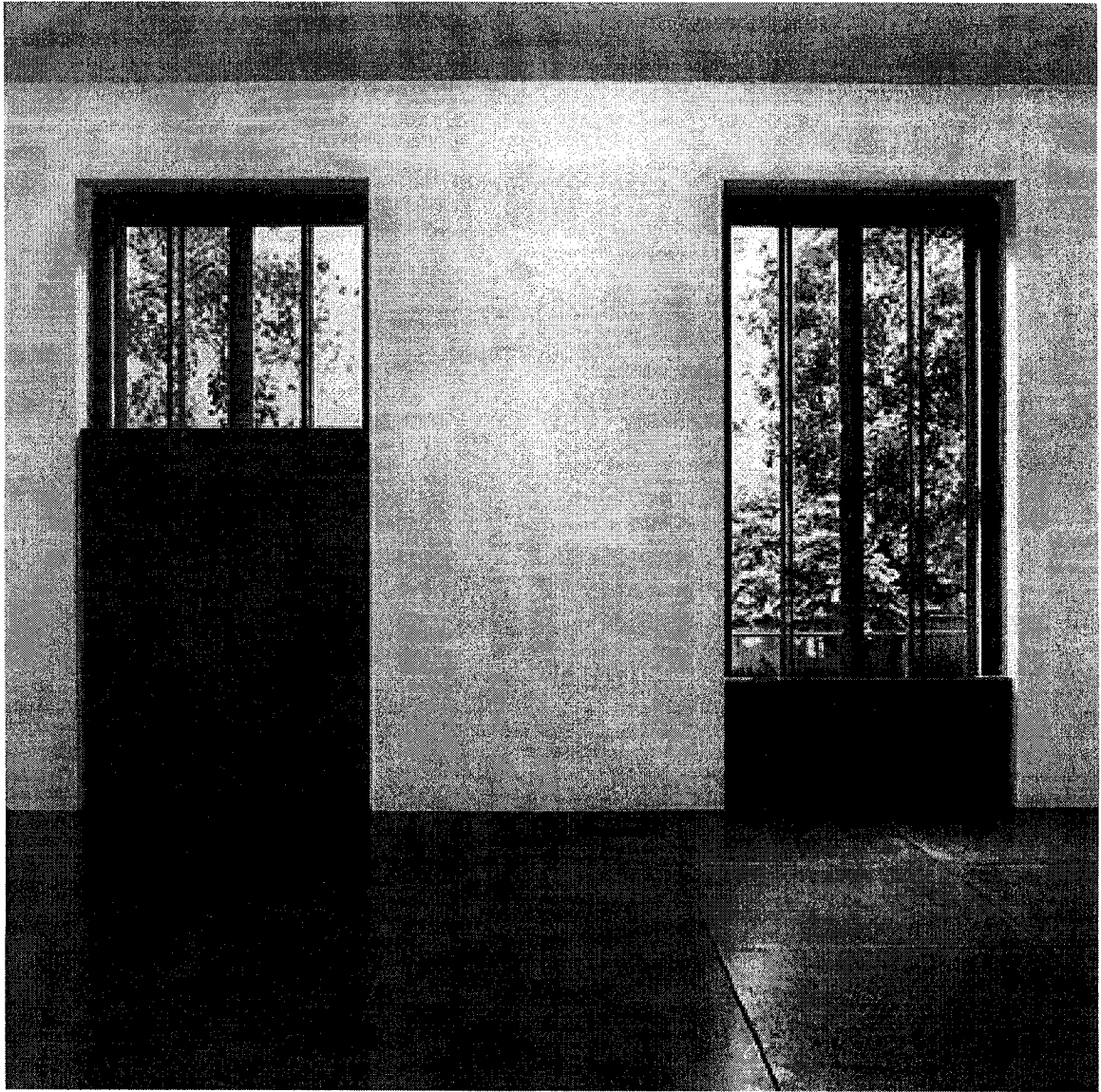


Figure 3.16

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Stores de métal dans la bibliothèque (partiellement levés)

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 120.]

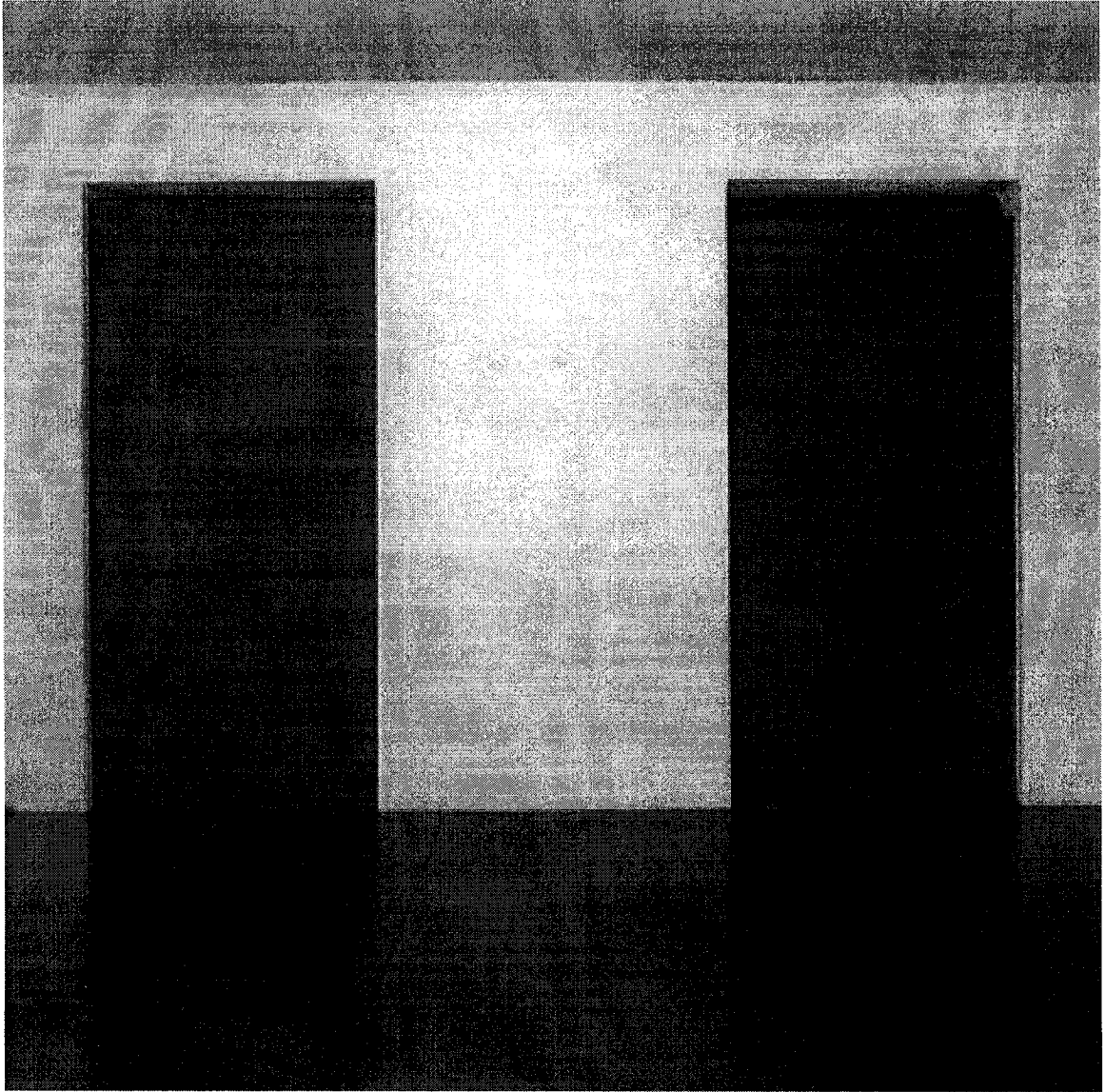


Figure 3.17

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Stores de métal dans la bibliothèque (relevés)

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 120.]

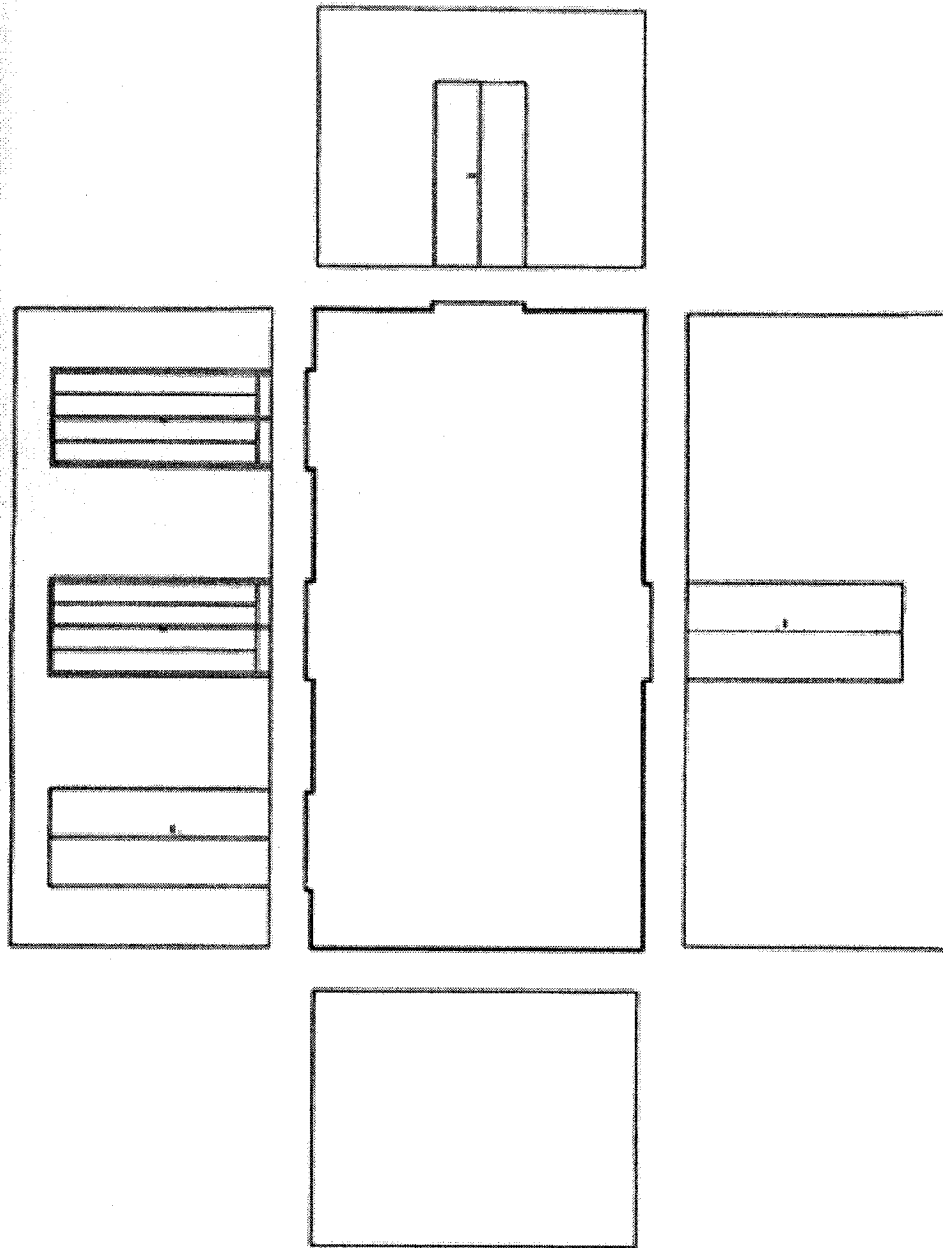


Figure 3.18

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Plan du salon avec élévations, montrant les portes

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 82.]

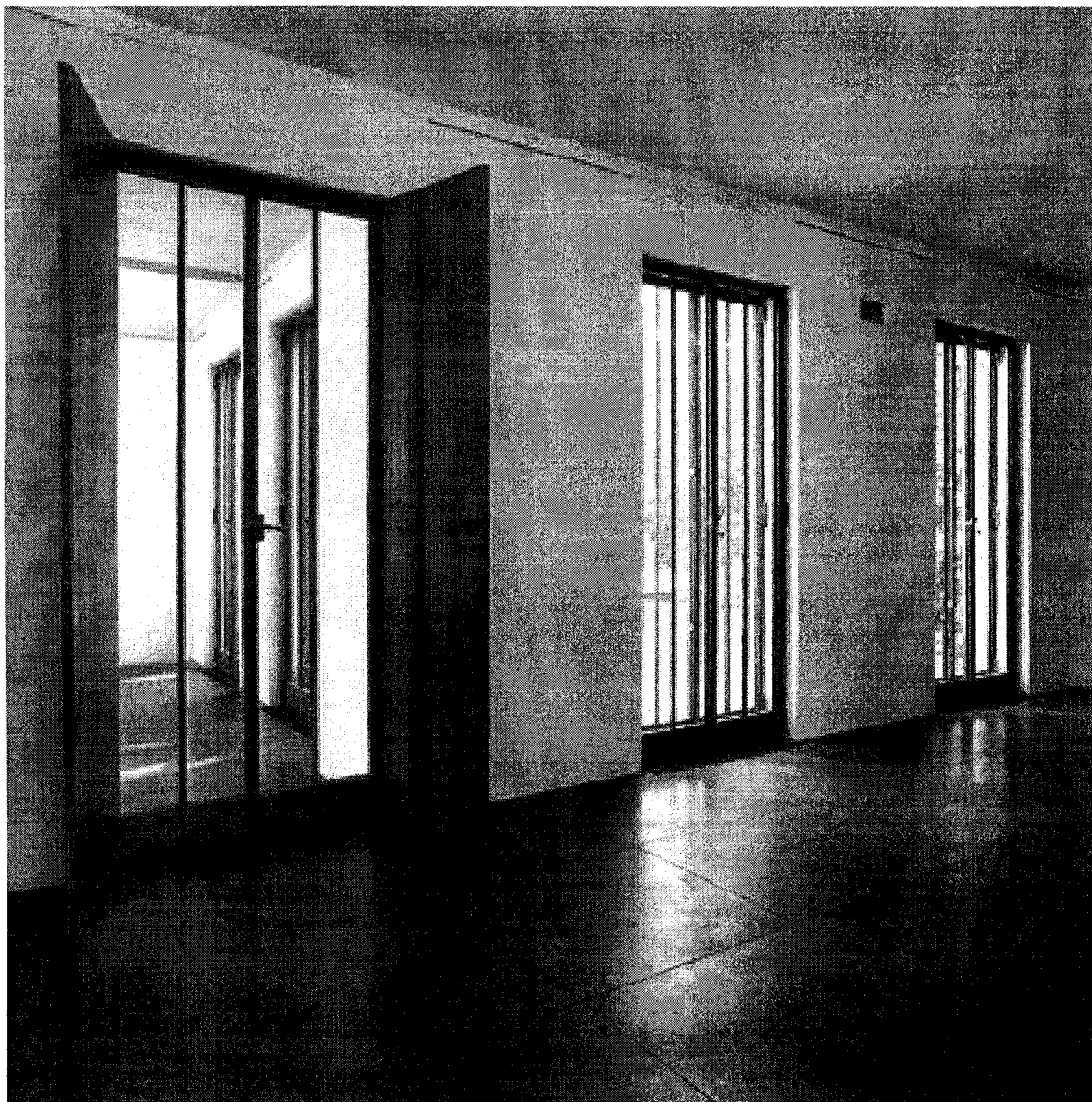


Figure 3.19

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Transition entre le salon et les appartements de Margaret

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 91.]

entre deux triptyques, celui formé par les portes opaques des murs sud-ouest et sud-est et celui formé par les portes du mur nord-est. Ce jeu triptyque s'inversera si les trois portes opaques, ainsi que leurs contreparties transparentes dans le cas de la porte de Margaret et de celle de la bibliothèque, sont ouvertes, alors que les stores des deux portes-fenêtres sont fermées — une situation plausible lors de réceptions en soirée et comportant des relations sociales telles que l'accès à la bibliothèque en même temps qu'aux appartements de Margaret soit rendu possible.

Parallèlement au parquet, si l'on peut dire, et de manière plus affirmée, l'ensemble des portes du *beletage* crée un sentiment d'unité porté, non seulement par la forme et par le matériau des portes, mais également par leur disposition et par leur fonctionnement, de sorte que ce sont tout à la fois la vision, la manipulation et la circulation des résidents et des visiteurs qui se trouvent convoquées [figure 3.20]. De retour à l'ensemble des portes du hall d'entrée⁹⁸, Leitner remarque :

Avec ces portes doubles, grandes et élancées, Wittgenstein développe une image esthétique temporaire, une série de gestes architecturaux qui rendent la connexion entre les espaces à la fois visible et tangible au fur et à mesure que l'on circule dans la maison. [...] Lorsque les quatre battants sont complètement ouverts, une architecture temporaire de transition, une sorte d'architecture processionnelle, se trouve créée.⁹⁹

« L'architecture est un geste », a en effet remarqué Wittgenstein¹⁰⁰. Ce geste¹⁰¹, nous dit Leitner, est ici transitionnel, processionnel. Nous nous trouvons en effet sur le *beletage* d'un palais viennois, ou du moins d'une construction qui en hérite, un étage fait pour la vie de société et pour ses protocoles. Le concept n'est pas nouveau, au contraire, il s'inscrit

⁹⁸Mais la remarque vaudrait également, par extension, pour celles du salon.

⁹⁹Leitner, op. cit., p. 76 ; je traduis.

¹⁰⁰Dans une remarque de 1942, colligée dans le recueil intitulé *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, [133] p. 42. Comme dans le cas du *Tractatus logico-philosophicus*, je traduis ici en effectuant une triangulation entre le texte allemand et ses traductions anglaise et française.

¹⁰¹Au moins dans la mesure où il est spécifiquement relié aux portes.

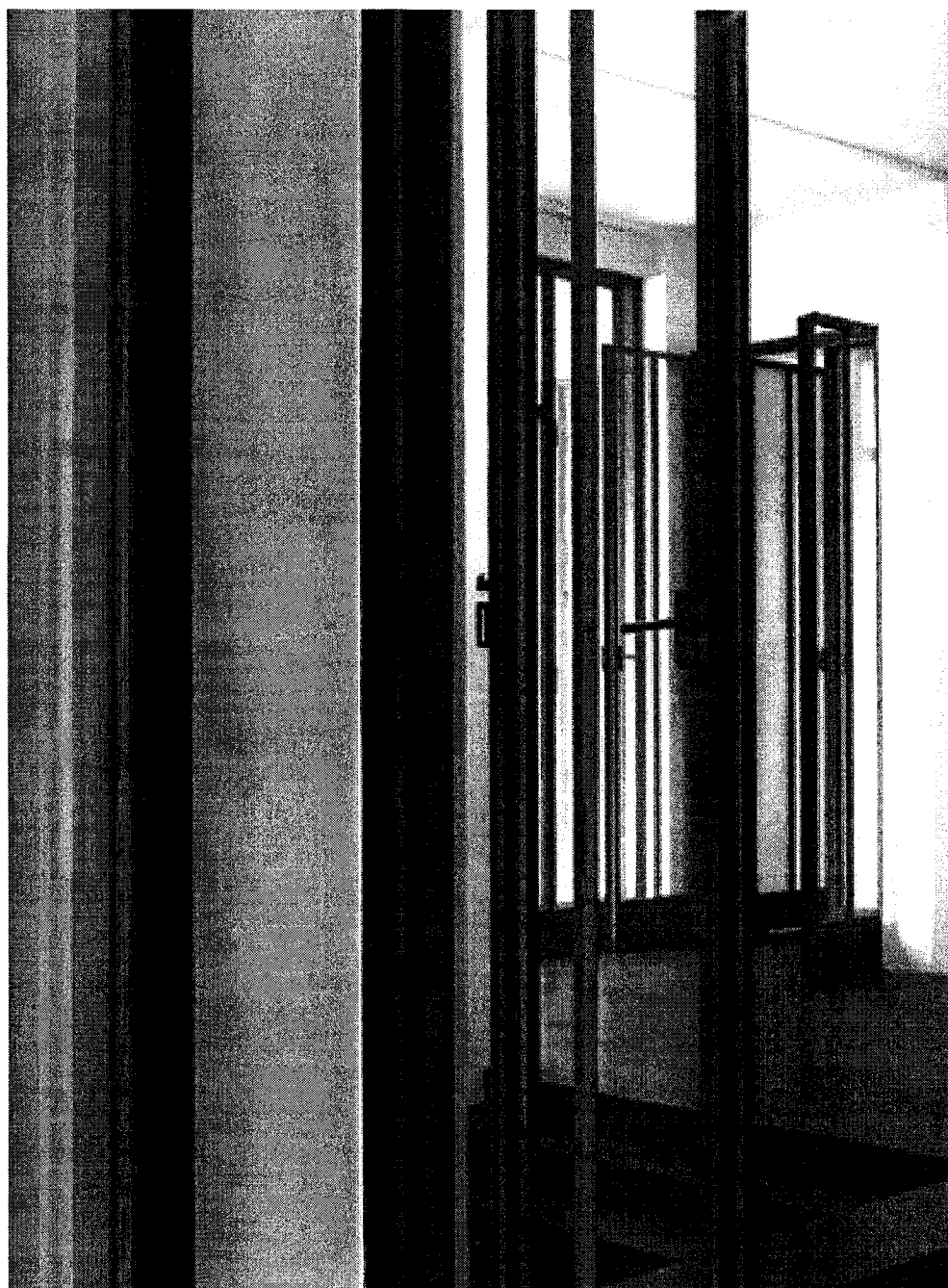


Figure 3.20

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Vue de la salle à manger depuis la bibliothèque à travers le hall

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 79.]

dans la tradition et, on l'a vu, il fait partie de l'enfance de Wittgenstein.¹⁰² Ce qui est sans doute particulier à la maison Stonborough-Wittgenstein, c'est le caractère clair et net de ce geste, que rien, entendons par là tout particulièrement aucun ornement, ne vient distraire. On peut même considérer que l'absence d'ornementation fait partie du geste architectural général de Wittgenstein — tout comme, dans le *Tractatus*, les faits négatifs contribuent à la définition du monde¹⁰³.

Mais ce qui caractérise encore plus profondément ce geste, c'est le mouvement. Au sens littéral, bien sûr, ce n'est pas l'architecture qui est en mouvement : ce sont les résidents (famille et domesticité) et les visiteurs. Si l'architecture de la maison en est une de mouvement, ce dernier n'est pas, pour reprendre les termes du *Tractatus*, ce que l'architecture dit, mais ce qu'elle montre¹⁰⁴. Plus précisément, et en suivant d'encore plus près le *Tractatus*, ce que l'architecture montre ici, c'est la possibilité d'un mouvement¹⁰⁵ — la forme que constitue la possibilité de ce mouvement. Et, tout comme dans le *Tractatus*, il y a des mouvements qui ne sont tout simplement pas possibles dans cette architecture (ce seraient des mouvements illogiques, impensables ou irréalisables dans le monde de la maison), et

¹⁰²Même si sa reprise architecturale dans la maison Stonborough-Wittgenstein diffère sensiblement du *beletage* tel que pratiqué dans des demeures viennoises plus imposantes, dont le palais familial sur Alleegasse et le palais Batthyány-Schönborn, où séjournait provisoirement Margaret au moment de la construction de la maison Stonborough-Wittgenstein. Voir les photographies dans Wijdeveld [128] p. 172.

¹⁰³« La subsistance des états de choses et leur non-subsistance est la réalité. (La subsistance des états de choses et leur non-subsistance, nous les nommerons respectivement aussi fait positif et fait négatif) », Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 2.06.

¹⁰⁴Jacques Bouveresse dit, dans son article intitulé « Wittgenstein et l'architecture » ([21] p. 531) : « si l'on accepte de parler d'un « langage architectural », en un sens suffisamment proche de ce que le *Tractatus* entend par un langage en général, comment concevoir, dans son cas, le contraste fondamental entre ce qui est dit et ce qui est montré par le simple fait que quelque chose est dit ? Le point délicat n'est pas tellement de savoir ce qu'un langage de ce genre peut montrer, mais plutôt de savoir quelle sorte de choses il doit « dire » pour ce faire ». Or justement, dans la présente perspective, l'architecture n'est pas un langage au sens du *Tractatus*, et certainement pas au sens d'un ensemble de signes propositionnels. Elle est d'ordre foncièrement non-linguistique, de l'ordre de l'image et, plus profondément, de la structure. Dans ce cas, il n'est pas certain qu'il faille d'abord dire pour montrer. En fait, c'est la proposition qui est une spécialisation de l'image, et non le contraire. Dire est une manière propositionnelle de montrer. Mais on peut montrer de manière non-propositionnelle.

¹⁰⁵Dans le *Tractatus*, la possibilité d'une « structure ». Il s'agirait ici de ce type de structure que sont les mouvements.

il y a des mouvements faux — des mouvements qui, tout en étant architecturalement possibles, ne correspondent pas à la réalité (à la vérité) de la maison (à sa vie protocolaire, par exemple, ou à sa vie économique). Au-delà, de manière plus abstraite, c'est de l'architecture qu'il s'agit — mais dans le *Tractatus* encore une fois, c'est également, et de manière plus abstraite encore ¹⁰⁶, de la logique qu'il est question. Même si l'on peut dire avec assez de certitude que Wittgenstein n'a pas conçu son travail sur la maison Stonborough-Wittgenstein comme une contribution à la discipline architecturale de son temps, il n'en reste pas moins que cette maison s'affirme comme une entité architecturale résultant d'un travail véritablement architectural.

Ce qui, donc, et selon Wittgenstein, caractérise l'architecture, c'est le geste. Or ce ne sont pas tous les édifices qui sont des architectures. Car poser un geste, ce peut être considéré comme dire quelque chose, certes, mais c'est dire quelque chose pour montrer quelque chose. Dire quelque chose, mais d'une certaine manière, selon une certaine cohérence — cette manière, cette cohérence constituant précisément ce qui est montré. Ce qui est montré dans le cas d'un élément architectural spécifique ou d'une combinaison de tels éléments, c'est, au sens le plus général du terme, une forme manipulative/circulatoire, une possibilité de mouvement. Ce que la maison Stonborough-Wittgenstein montre, sinon dans sa totalité, du moins dans cette partition de la maison que constitue le *beletage*, c'est, dirions-nous, une certaine logique du mouvement — celle qui correspond à un certain style de vie. Mais c'est également et plus abstraitement, si l'on peut dire, le fait que l'architecture consiste en une logique du mouvement. ¹⁰⁷ Wittgenstein, en posant un geste architectural, montre simultanément ce qu'est un geste architectural, dans une logique qui, cette fois-ci, est celle de la plasticité même, à savoir l'exemplarité. Et en effet, alors que le *Tractatus* traite de la

¹⁰⁶Par rapport à un plan de réalité qui l'était déjà passablement, il faut bien le dire...

¹⁰⁷Voir ici, bien sûr, la théorie configurationnelle de l'architecture de Bill Hillier telle que présentée au chapitre I. La monstration wittgensteinienne n'est pas sans faire songer à la proposition de Hillier selon laquelle une configuration architecturale fait passer de la chose au concept, à l'idée.

logique de l'image (la logique picturale) sans constituer lui-même un artefact logique au sens strict où il l'entend — c'est pourquoi il faut jeter l'échelle après l'avoir empruntée —, la maison Stonborough-Wittgenstein est, quant à elle, un artefact architectural, un artefact qui montre une plastique architecturale (une logique du mouvement) en même temps qu'il présente un exemple de ce que l'architecture doit être.

Sans doute faut-il voir dans la luminosité du *beletage*, que le système de ses ouvertures structure en même temps que la modulent en réflexion les couleurs du métal des portes ainsi que celles du parquet et des murs ¹⁰⁸, et que les gestes et les déplacements des habitants de la maison et de leurs invités manipulent comme s'il s'agissait d'un artefact plus ou moins volontaire et de second degré, sans doute faut-il voir en tout cela un geste architectural plus subtil encore mais très clair en direction du fait même de la monstration — une nuance du geste architectural qui manifeste la transcendance. Cette nuance, l'on pourra aussi la remarquer dans le contraste net entre la lourdeur des portes métalliques et l'impression de grande légèreté ressentie à leur manipulation ¹⁰⁹ — alors même que l'on module, ce faisant, la lumière et ses reflets. Plus profondément, on la trouvera dans le rapport général

¹⁰⁸Voir Leitner, op. cit., p. 129, sur la capacité colorée du *stucco lustro* des murs du hall d'entrée, « qui peuvent être subtilement ajustés pour satisfaire n'importe quel schème esthétique. [...] Le *stucco lustro* est un matériau durable qui transmet une certaine dignité. Wittgenstein voulait donner à son architecture cette qualité ennoblissante. L'artificialité du matériau [...] rend possible une finesse de nuances dans la couleur du mur et de l'espace. En outre, la dureté du matériau lui permettait de demander des arêtes définies au millimètre près. L'application, sur de larges surfaces, de *stucco lustro* trempé représentait un grand défi. La surface entière devait être couverte sans joints, en une seule étape. Ce processus extrêmement coûteux et compliqué consistant à obtenir une surface absolument lisse se justifiait pour Wittgenstein par son résultat esthétique — d'une beauté classique ultime » (je traduis). Le *stucco lustro* se définit plus précisément comme suit : « Imitation de marbre (parfois appelée *stucco lucido*) utilisée à partir du XVII^e siècle, dans laquelle une fine couche de plâtre de chaux ou de gypse est appliquée sur un support de chaux marqué. Alors que le plâtre est encore trempé, le pigment est dispersé sur la surface puis traîné avec une brosse ou un peigne pour suggérer une veinure. La surface est ensuite polie au fer chaud jusqu'à l'obtention d'un grand lustre. [...] Mentionnée comme l'une des techniques historiques pour décorer des surfaces architecturales » (<http://www.plasterarc.net/> ; je traduis).

¹⁰⁹« Les lourdes portes et portes-fenêtres de métal ont encore aujourd'hui, soixante-dix ans plus tard, un mouvement très libre, comme si elles étaient très légères ou même ne pesaient rien du tout. Wittgenstein a pu donner à l'action d'ouvrir et de fermer de lourdes portes et portes-fenêtres de métal une sorte d'apesanteur, niant le poids en mouvement » (idem, p. 180 ; je traduis).

entre le caractère multiplement proportionné du *beletage* et le sentiment d'immatérielle unité procuré par le geste architectural intégral traversant sa malléable matière.

Simplex sigillum veri

Les lourdes portes de métal et de verre du *beletage* de la maison Stonborough-Wittgenstein comportent un dispositif conçu par Wittgenstein dans l'objectif de créer l'impression de légèreté accompagnant leur manipulation. Ce dispositif, qui consiste dans une certaine conformation du gond central des battants des portes ¹¹⁰ [figure 3.21], implique une connaissance des lois de la mécanique dont il constitue une application. En réalité, les portes du *beletage* s'avèrent être une métonymie de l'ensemble de la maison. Cette dernière comporte en effet une dimension mécanique qui se manifeste dans une série de dispositifs consacrés au mouvement (gonds et poignées des portes, stores des portes-fenêtres donnant sur les terrasses ¹¹¹, monte-charge et ascenseur ¹¹², système de chauffage) [figures 3.22–3.26] qui ont tous exigé des opérations de moulage répondant aux dessins précis de Wittgenstein. Ces derniers ont bien sûr un rapport avec la formation d'ingénieur que Wittgenstein avait acquise quelques années plus tôt à Berlin-Charlottenburg ¹¹³ puis à Manchester ¹¹⁴, une formation qui l'avait profondément marqué et dont on peut trouver l'ascendant, dès avant la construction de la maison, dans le *Tractatus*. Comme le fait remarquer Wijdeveld :

¹¹⁰Voici la description technique qu'en donne Leitner : « Chacun des deux battants [...] des portes de métal du salon pèse environ 150 kg. Wittgenstein supporte ce poids, inhabituel pour un édifice domestique, sur un seul point. Les gonds supérieurs et inférieurs agissent uniquement comme guides alors que le gond central est construit comme un élément porteur qui à la fois glisse et pousse. Ceci s'applique à toutes les portes et portes-fenêtres de l'étage principal. Le gond a une paroi de six millimètres d'épaisseur et le boulon mesure six millimètres. Wittgenstein réduit le diamètre du boulon deux fois afin d'assurer un mouvement particulièrement bien balancé du battant. Le boulon de glissée et de poussée est un disque de douze millimètres d'épaisseur recouvert d'un mince anneau de laiton » (idem, p. 180 ; je traduis).

¹¹¹Qui présentent le même contraste entre la lourdeur du matériau et le sentiment de légèreté engendré par sa manipulation.

¹¹²Dont le mécanisme est entièrement visible depuis les parois de verre de la cage d'ascenseur.

¹¹³De 1906 à 1908.

¹¹⁴De 1908 à 1911.

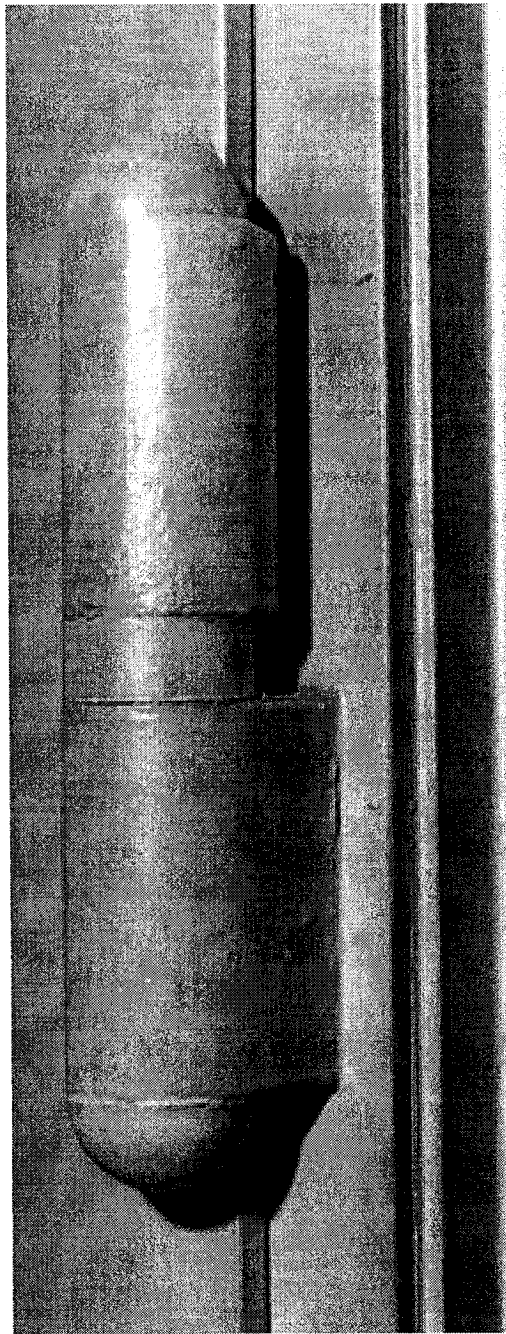


Figure 3.21

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Gond central d'une porte

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 180.]

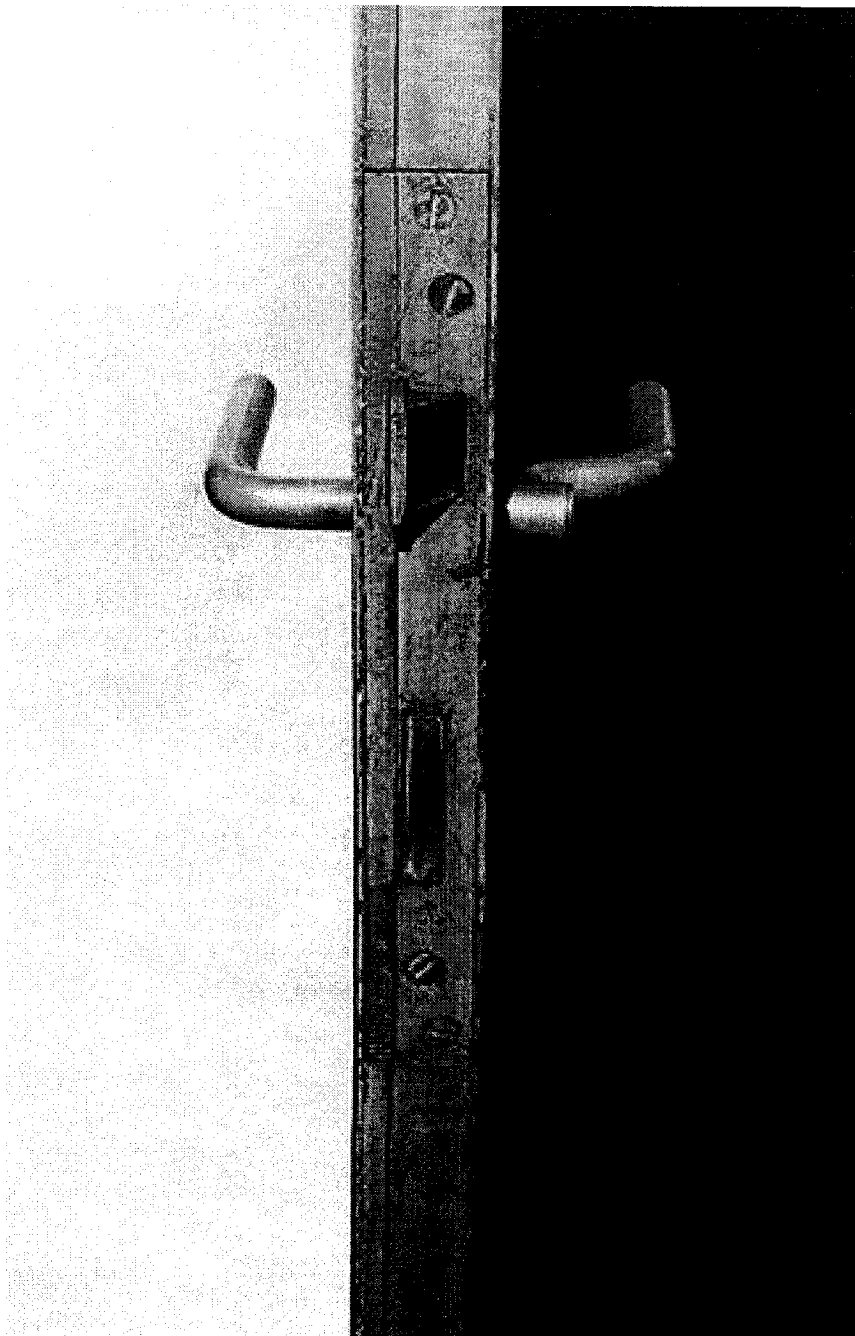


Figure 3.22

Maison Stonborough-Wittgenstein — rez-de-chaussée
Poignée de la porte entre le hall et le salon

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 173.]



Figure 3.23

Maison Stonborough-Wittgenstein — sous-sol
Contrepoids du rideau de métal en position relevée

[Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, p. 124.]

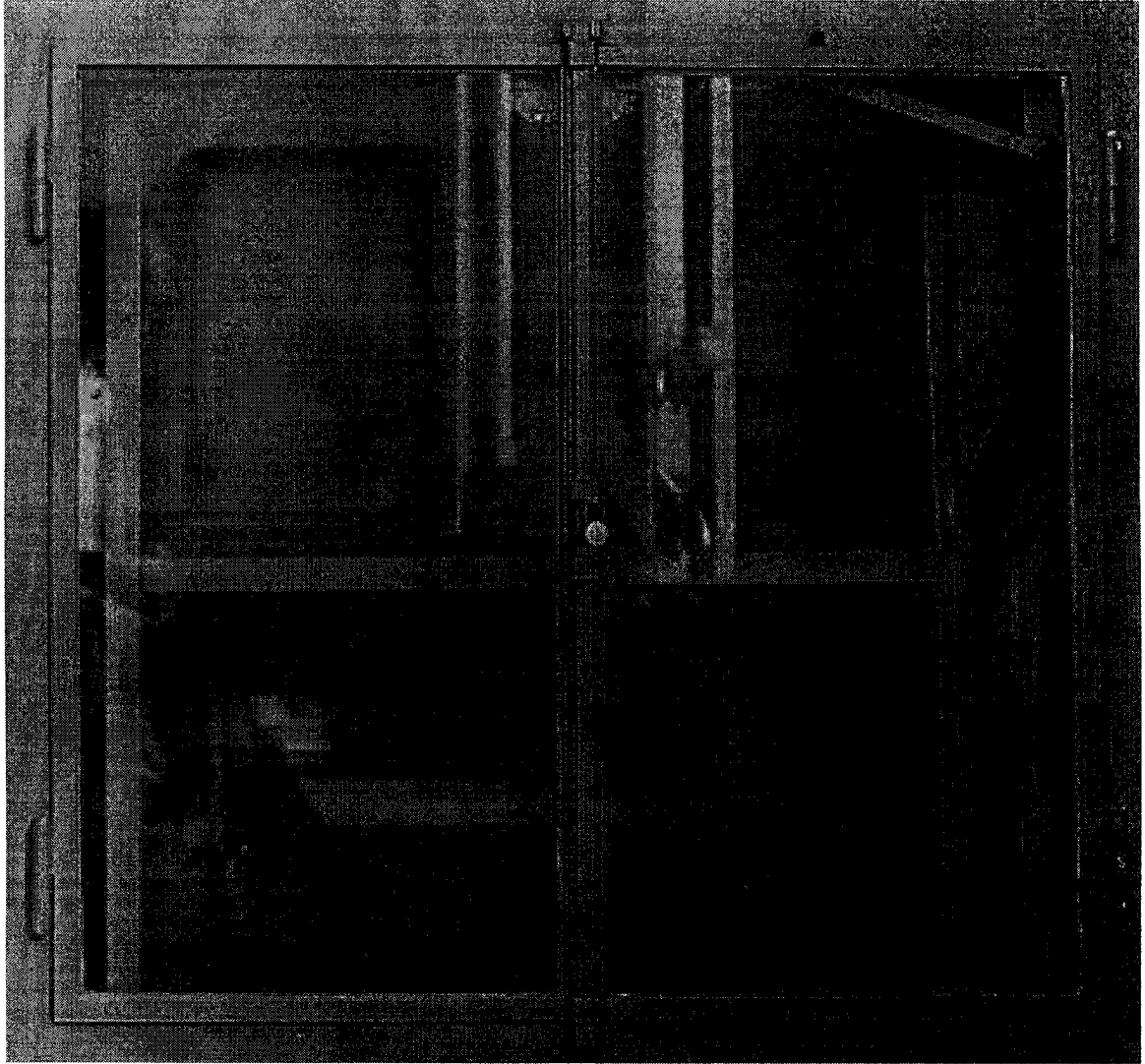


Figure 3.24

Maison Stonborough-Wittgenstein
Monte-charge

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 156.]



Figure 3.25

Maison Stonborough-Wittgenstein
Ascenseur

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 142.]

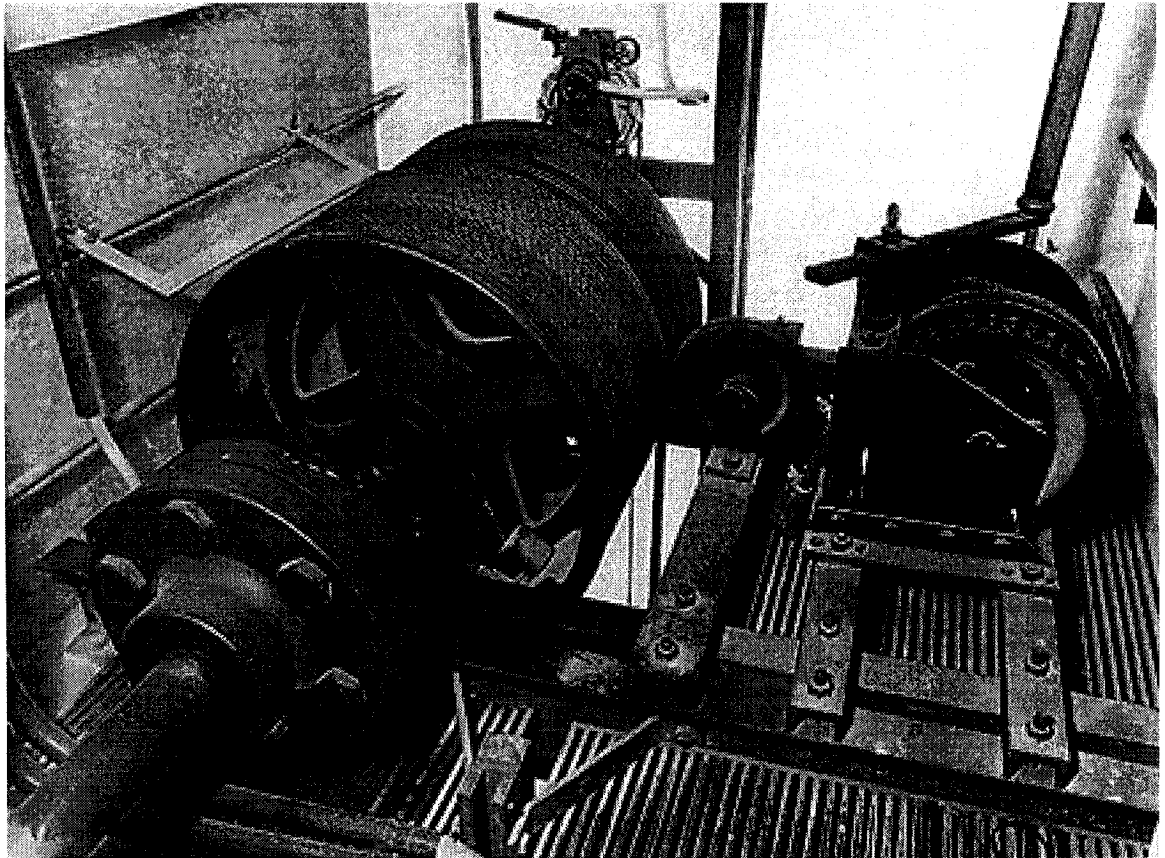


Figure 3.26

Maison Stonborough-Wittgenstein
Moteur de l'ascenseur

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 143.]

La logique exposée dans le *Tractatus* va plus loin [...] qu'un simple corps de règles dont certaines seraient rationnellement déduites de certaines autres à la manière du système axiomatique de la géométrie euclidienne, puisqu'elle incorpore l'idée d'une activité a priori. Elle doit être conçue comme le *fonctionnement d'un mécanisme*. Wittgenstein a emprunté cette idée d'une activité a priori comme état fondamental d'expérimentation du monde et *monstration* de la logique [...] à son expérience du fonctionnement mécanique. Les propos d'Engelmann le corroborent : « À cette époque, la [...] machine [était] pour lui avant toute chose le paradigme d'une interconnexion organisée logiquement et avec consistance, son fonctionnement *de facto*, intégral et [valide] constituant la preuve irrévocable de la rectitude d'une telle pensée ». ¹¹⁵

Le fonctionnement d'un mécanisme, la machine sont des notions qui prennent, chez Wittgenstein, une valeur de généralité relativement aux stricts dispositifs d'ingénierie (tout en suivant de près, cependant, la constitution formelle de ce genre d'artefacts). Cette idée d'une interconnexion logique et consistante, Leitner la reprend à son tour en parlant, au-delà des dispositifs d'ingénierie de la maison, de l'intégralité de ses caractéristiques architecturales :

Dans l'architecture de Wittgenstein, les détails ne peuvent pas être séparés de l'ensemble, ils sont interdépendants. [D'une part, c]haque élément de son architecture, tels la grille de chauffage sur le plancher, la porte de métal, le mur de la salle à manger ou la poignée de porte, est esthétiquement autonome. [...] [D'autre part,] ces [...] [éléments] font [...] référence les uns aux autres et leurs significations sont intimement interconnectées. [...] [Sur le *beletage* en particulier,] on ne peut séparer la poignée de la porte, la porte du mur et le mur de l'espace. ¹¹⁶

L'interdépendance intégrale comme figure générale du fonctionnement d'un mécanisme exprime, pour en revenir à la remarque de Wijdeveld, l'idée d'une activité a priori. Cette idée d'activité a priori synthétise quant à elle, d'une part la notion d'une « intuition absolue » ou « transcendantale » et d'un « moment de contemplation » ¹¹⁷ constitutifs du point de vue duquel il est possible, tout à la fois, de montrer et de voir ce qui est montré, et d'autre part la notion d'un mouvement possible investi dans l'artefact monstatif. Pour le

¹¹⁵Paul Wijdeveld, op. cit., pp. 185–186. Les crochets dans la citation d'Engelmann sont de Wijdeveld.

¹¹⁶Bernhard Leitner, op. cit., p. 172.

¹¹⁷Paul Wijdeveld, op. cit., p. 185.

de vue duquel il est possible, tout à la fois, de montrer et de voir ce qui est montré, et d'autre part la notion d'un mouvement possible investi dans l'artefact monstratif. Pour le dire autrement, la monstration est un geste, celui de l'artefact lui-même dans la mesure où il comporte une forme — c'est-à-dire la possibilité d'un mouvement telle qu'elle apparaît à une intuition créatrice ou contemplative. Il faut prendre garde ici de voir la monstration comme une sorte de désignation. L'artefact monstratif ne pointe pas en direction de quelque chose d'autre que lui-même. Il consiste plutôt à faire passer, si l'on peut dire, de sa matière à sa forme, de sorte que la contemplation du regard (s'il s'agit d'un artefact visuel) rencontre exactement l'intuition créatrice ¹¹⁸.

Ainsi, « ce n'est pas chaque mouvement du corps effectué à dessein qui constitue un geste, nous dit Wittgenstein. Pas plus que chaque édifice conçu à dessein ne constitue une architecture » ¹¹⁹. Ce ne sont pas tous les artefacts qui sont monstratifs. Seuls ceux dont la forme est logique et consistante, de sorte que leur *mécanisme*, au sens formel du terme, fonctionne, parviennent à une monstration véritable. L'interdépendance des parties d'un artefact, sa forme, constitue un mouvement ou une série de mouvements possibles (le fonctionnement du mécanisme de cet artefact) qui, si la forme s'avère logique et consistante, prend une dimension gestuelle (pose un geste). Le principe que « le simple est la figure du vrai » (*simplex sigillum veri*), mentionné par Wittgenstein dans le *Tractatus* à propos de la validité intrinsèque d'une « construction close et régulière » ¹²⁰, et repris et développé par Wijdeveld dans son analyse de la maison Stonborough-Wittgenstein, réfère précisément

¹¹⁸Remarque de Paul Engelmann : « Pour W[ittgenstein], l'éclair de la perspicacité était tout [. . .] » (cité par Paul Wijdeveld, idem, p. 185 ; je traduis ; les crochets sont de Wijdeveld). Voir à nouveau la théorie de Hillier, au chapitre I.

¹¹⁹Ludwig Wittgenstein, [133] p. 42 ; je traduis.

¹²⁰« Les hommes ont toujours soupçonné qu'il devait y avoir un domaine de questions dont les réponses seraient — a priori — symétriquement réunies dans une construction close et régulière. Un domaine où vaut la proposition : *Simplex sigillum veri* », Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.4541.

Le principe *simplex sigillum veri* peut être considéré comme un principe de construction présidant à l'élaboration *de novo* d'artefacts — par l'opération duquel leur donner une forme logique et consistante. Ce principe, s'il est nécessaire pour la construction d'artefacts « gestuels », ne suffit cependant pas à leur complète détermination. Autre chose se trouve à l'oeuvre qui concerne ce que l'on pourrait appeler le « contenu » de l'artefact, le contenu d'une architecture par exemple, qui, dans les termes mêmes de Wittgenstein, se rapporte tout à la fois à l'architecte et à son époque. D'une part en effet, « l'architecture immortalise et glorifie quelque chose. Ainsi ne peut-il y avoir d'architecture s'il n'y a rien à glorifier »¹²¹. Par conséquent, « dans une mauvaise période, la tâche qui attend un grand architecte (Van der Nüll¹²²) est complètement différente de celle qui l'attend dans une bonne période »¹²³. « Dans les périodes de déclin, commente Wijdeveld, c'est-à-dire en l'absence d'une force culturelle unifiante et par conséquent d'un style propre, l'architecte sincère se limiterait à un travail de clarification plutôt que de glorification, sans succomber [...] à la tentation de formes vides »¹²⁴. La seule architecture « sincère » possible dans des périodes de déclin consiste dans un travail visant à clarifier la pensée architecturale fautive ou déficiente, ce travail prenant appui sur une architecture véritable, exemplaire, dont la forme, le geste, serve en quelque sorte de paramètre logique. En d'autres termes, le travail de clarification architecturale s'effectue relativement à une architecture dotée d'une forme logique véritable — ce qui implique qu'il est essentiellement (comme tout autre travail de cet ordre sans doute, dans la pensée de Wittgenstein) un travail de clarification *logique*.

¹²¹Ludwig Wittgenstein, [133] p. 69 ; je traduis.

¹²²Eduard van der Nüll (1812–1868), architecte viennois auquel fut confié en 1857, avec August von Siccardsburg, la construction d'un nouvel opéra sur le Ring. Selon Wijdeveld, il s'agit de « l'un des pères de l'architecture du Ringstrasse » (op. cit., p. 193), qui aurait dû, selon Wittgenstein, s'en tenir à une architecture de clarification, « au lieu de faire des néo-styles à la mode la caractéristique principale du Ringstrasse » (idem ; je traduis).

¹²³Ludwig Wittgenstein, op. cit., p. 74 ; je traduis.

¹²⁴Wijdeveld, op. cit., p. 193.

Selon Wijdeveld, la maison Stonborough-Wittgenstein résulte d'un tel travail de clarification. Malgré que la simplicité de son dessin ainsi que son relatif dénuement donnent l'impression d'une architecture fonctionnaliste — une impression accrue du fait des liens qu'entretenaient Wittgenstein et Adolf Loos, l'un des promoteurs de la modernité architecturale viennoise¹²⁵ —, la maison présente en réalité une architecture classicisante qui reprend la tradition des palais viennois du XIX^e siècle et, en amont, celle des palais de l'époque baroque¹²⁶. Il s'agit donc d'une architecture aristocratique plutôt que bourgeoise¹²⁷, que Wittgenstein connaît, comme on l'a vu, intimement puisqu'il y a lui-même séjourné¹²⁸, de même, bien entendu, que sa soeur aînée Margaret. Cette dernière a d'ailleurs habité un autre palais viennois, le palais Batthyány-Schönborn¹²⁹ avant d'emménager dans sa nouvelle maison sur Kundmanngasse. Malgré son dépouillement, donc, un certain nombre de traits particuliers de cette maison la marquent comme architecture aristocratique : l'ouverture du salon sur les appartements de la maîtresse de maison d'une part, et (dans la pièce qui a été appelée ici la bibliothèque) sur une contraction de bibliothèque, de salle de séjour

¹²⁵1870–1933. Les liens entre Wittgenstein et Loos, en tout cas durant une certaine période, ont été tels que Loos se serait exclamé un jour : « Vous êtes moi ! » (Wijdeveld, op. cit., p. 32, citant Engelmann [48]). Cela ne permet aucunement, bien entendu, de considérer la maison Stonborough-Wittgenstein comme une architecture fonctionnaliste. Selon Wijdeveld en effet, et à la différence de l'architecture aristocratique et monumentale que Wittgenstein cherchait à clarifier, « la Nouvelle Architecture [s'était développée] en accord avec le mode de vie de la *bourgeoisie* industrielle [...]. L'espace en vint à [y] être conçu comme une étendue a priori sans limites d'où, partant d'un point conçu comme central, l'architecture découpait des volumes, les taillant et les organisant autour de lui selon leur fonction, tout en conservant, par un plan ouvert, un rapport fondamental avec l'espace sans limites » (idem, p. 181). Nous sommes donc ici dans un espace non-monumental, ouvert sur l'environnement extérieur et en particulier sur l'environnement urbain, la ville étant dorénavant conçue « comme l'articulation environnante du même espace sans limites, les demeures séparées étant vues comme les parties de cette cohérence structurale formant le plan de la ville, les articulations individuelles d'espace devant dorénavant s'accorder entre elles » (idem, pp. 181–182).

¹²⁶Wijdeveld remarque que Wittgenstein avait une grande admiration pour les travaux de Fisher von Erlach (1656–1723), architecte du Palais Schönbrunn, de la Hofbibliothek et de l'église Karl Borromäus (Wijdeveld, op. cit., p. 159). Toujours selon Wijdeveld, von Erlach était sans doute un exemple de ce que Wittgenstein estimait être un architecte de génie travaillant dans une bonne période et dont les oeuvres glorifient quelque chose (idem, p. 193).

¹²⁷Le fonctionnalisme étant résolument associé à cette dernière, qui se manifeste par la valorisation d'un style de vie pratique plutôt que protocolaire — ou, si l'on veut, par la valorisation des impératifs de la vie plutôt que de ceux du style.

¹²⁸C'est la maison familiale, un *palais* situé au 16 de l'Alleegasse [figures 3.27–3.29].

¹²⁹Dont elle a occupé le *beletage*. Notons que ce palais a été conçu par Fisher von Erlach [figures 3.30–3.32].

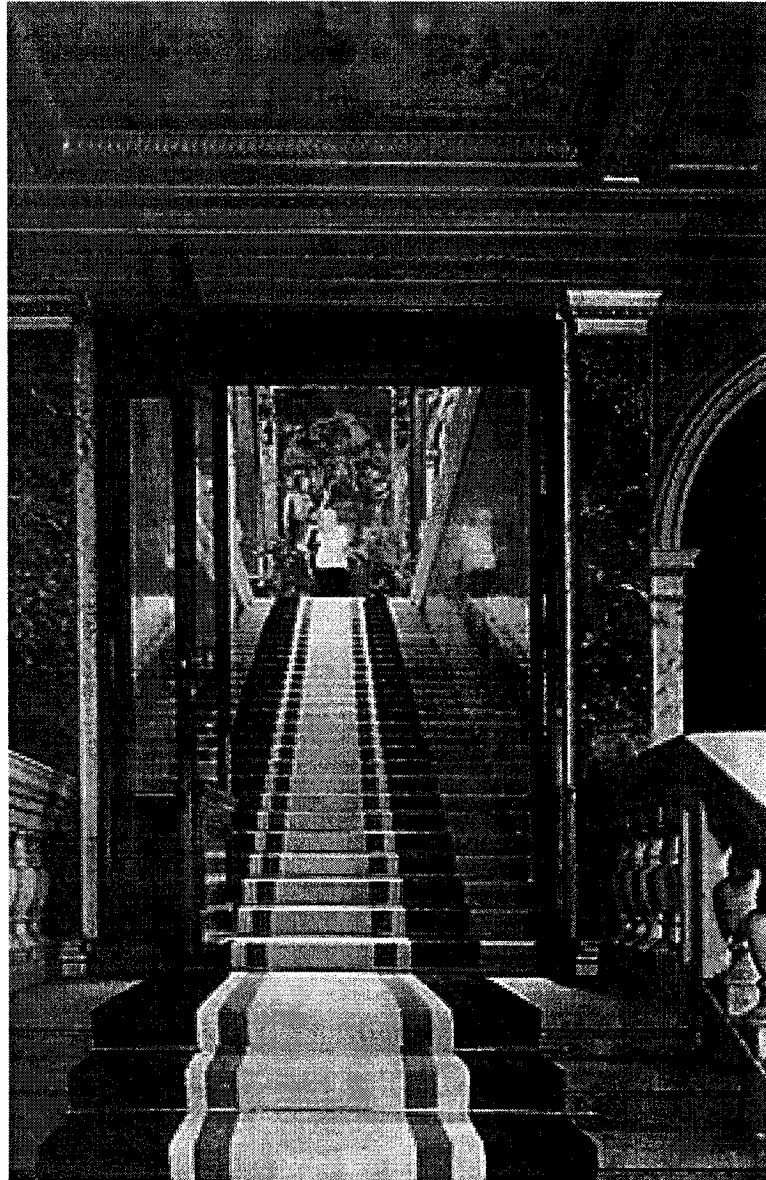


Figure 3.27

Palais Wittgenstein
Grand escalier

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 172.]

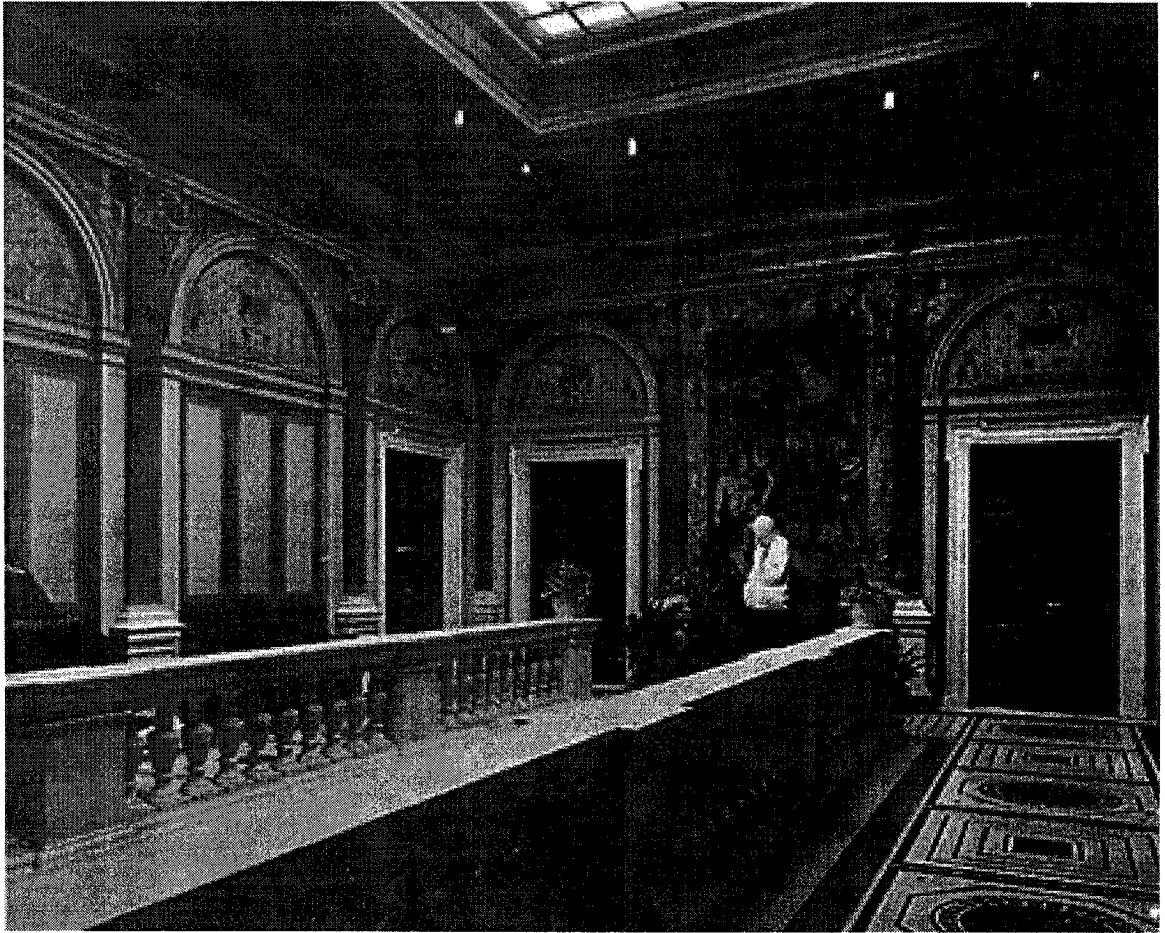


Figure 3.28

Palais Wittgenstein
Galerie

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 172.]

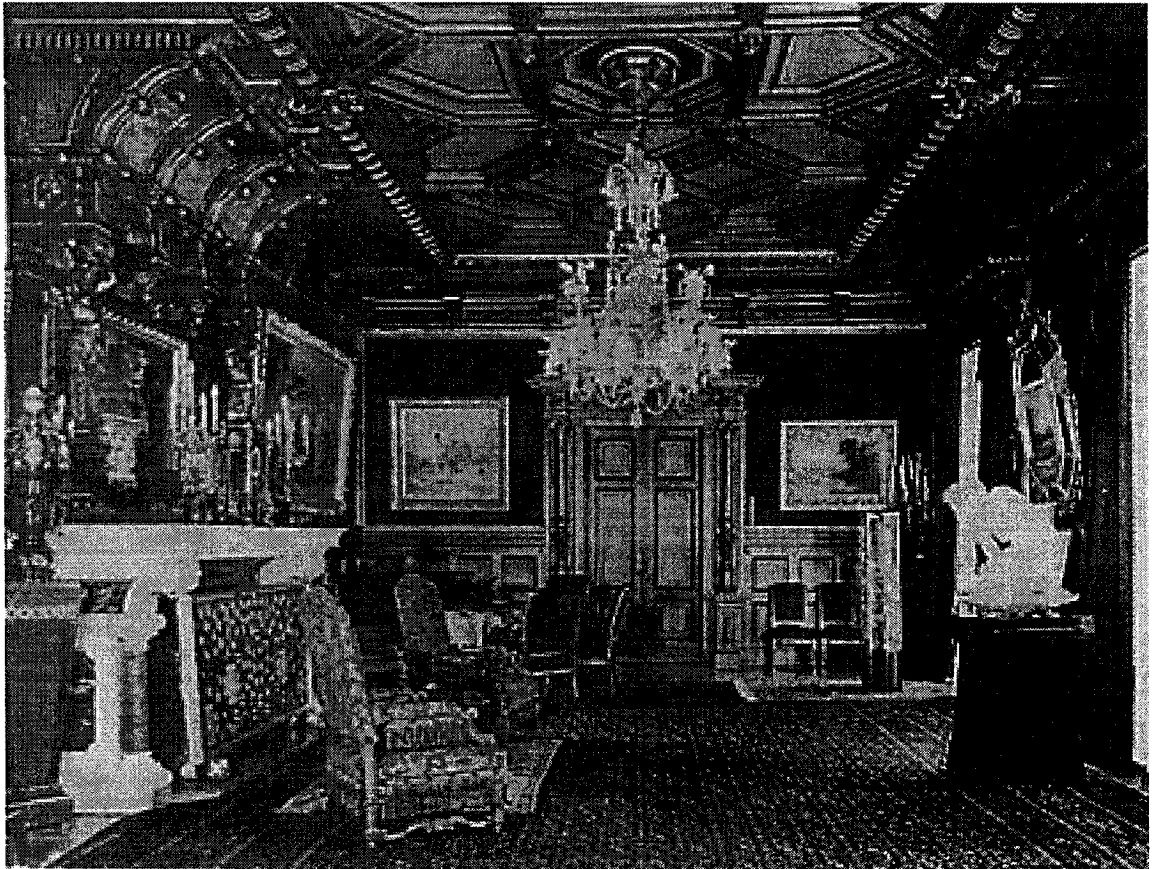


Figure 3.29

Palais Wittgenstein
Salon rouge

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 177.]

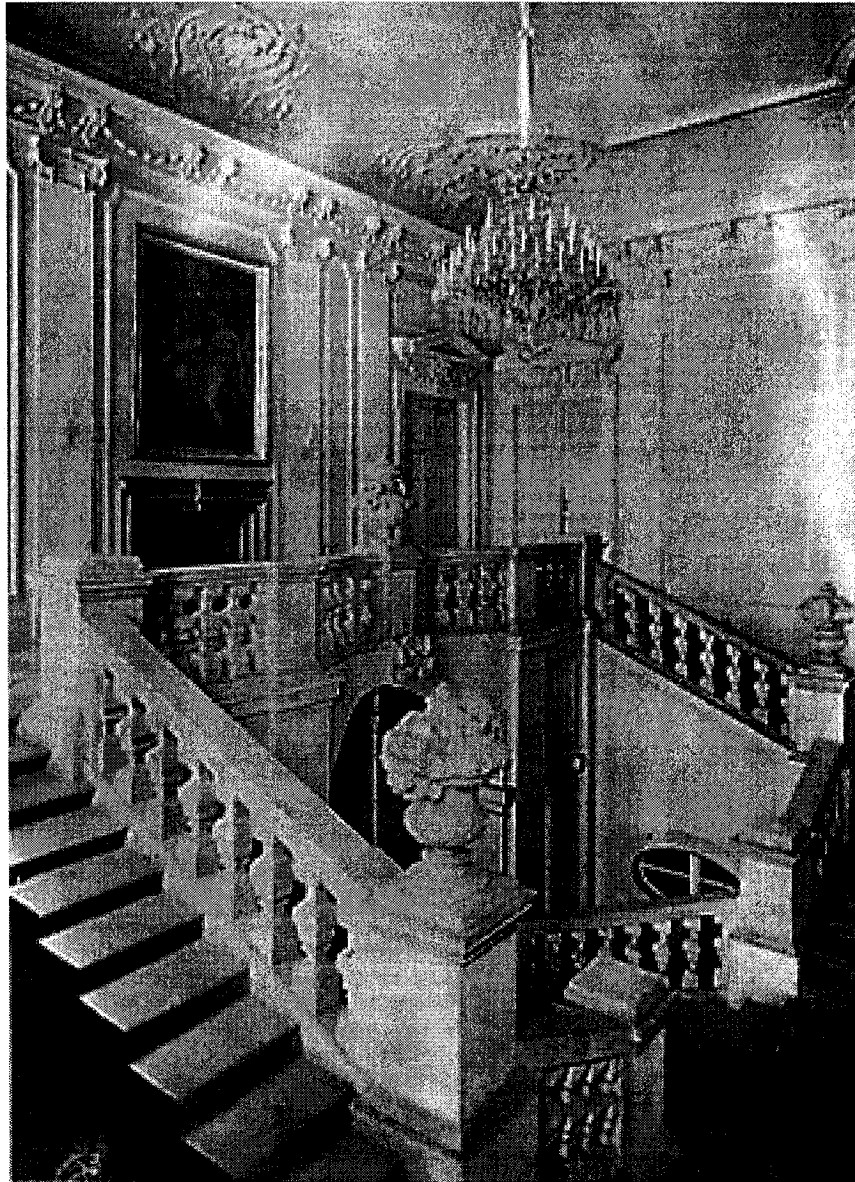


Figure 3.30

Palais Batthiány-Schönborn (Fisher von Erlach)
Escalier menant au *beletage*

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 172.]

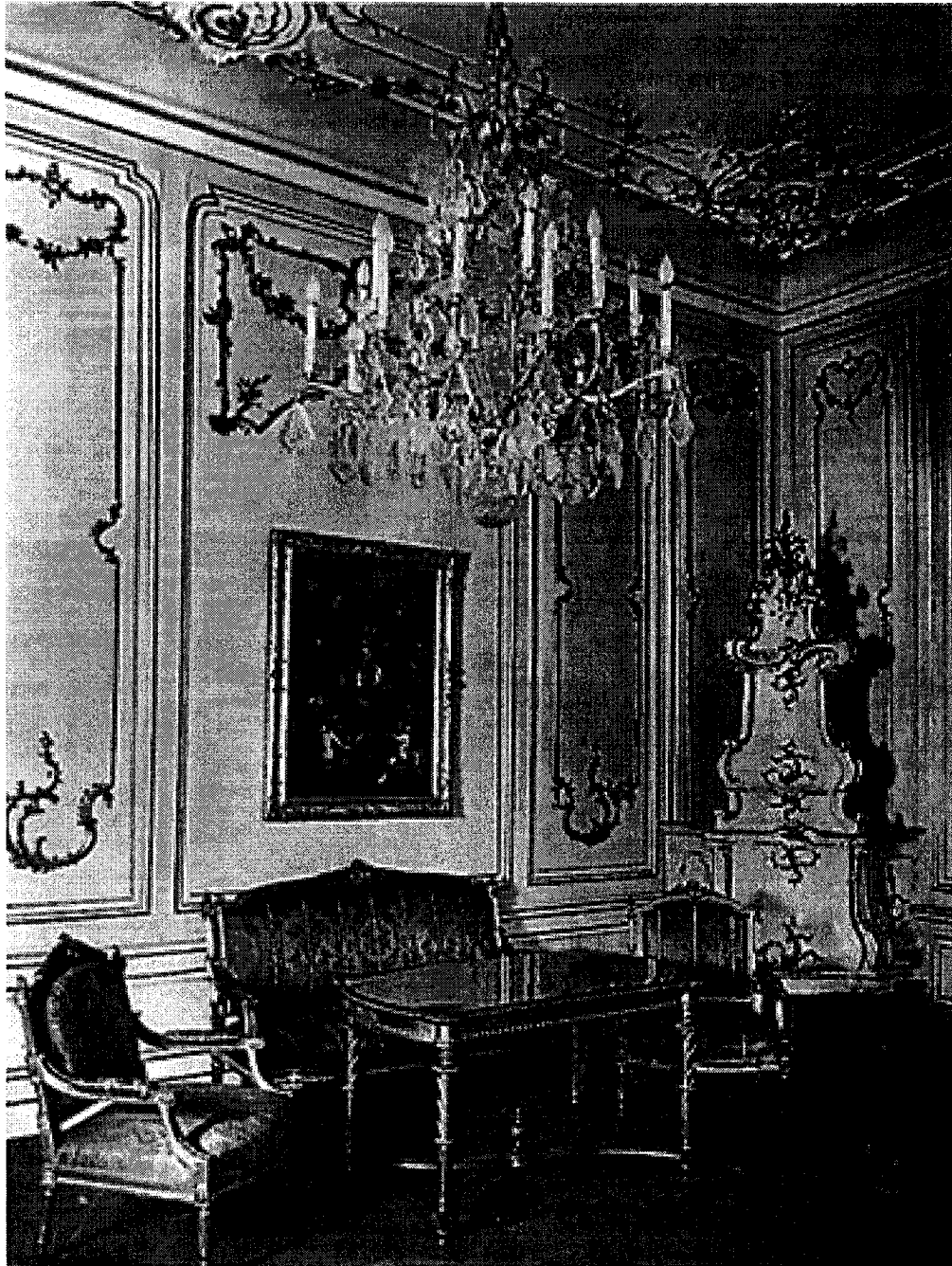


Figure 3.31

Palais Batthiány-Schönborn (Fisher von Erlach)
Drawing Room

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 177.]

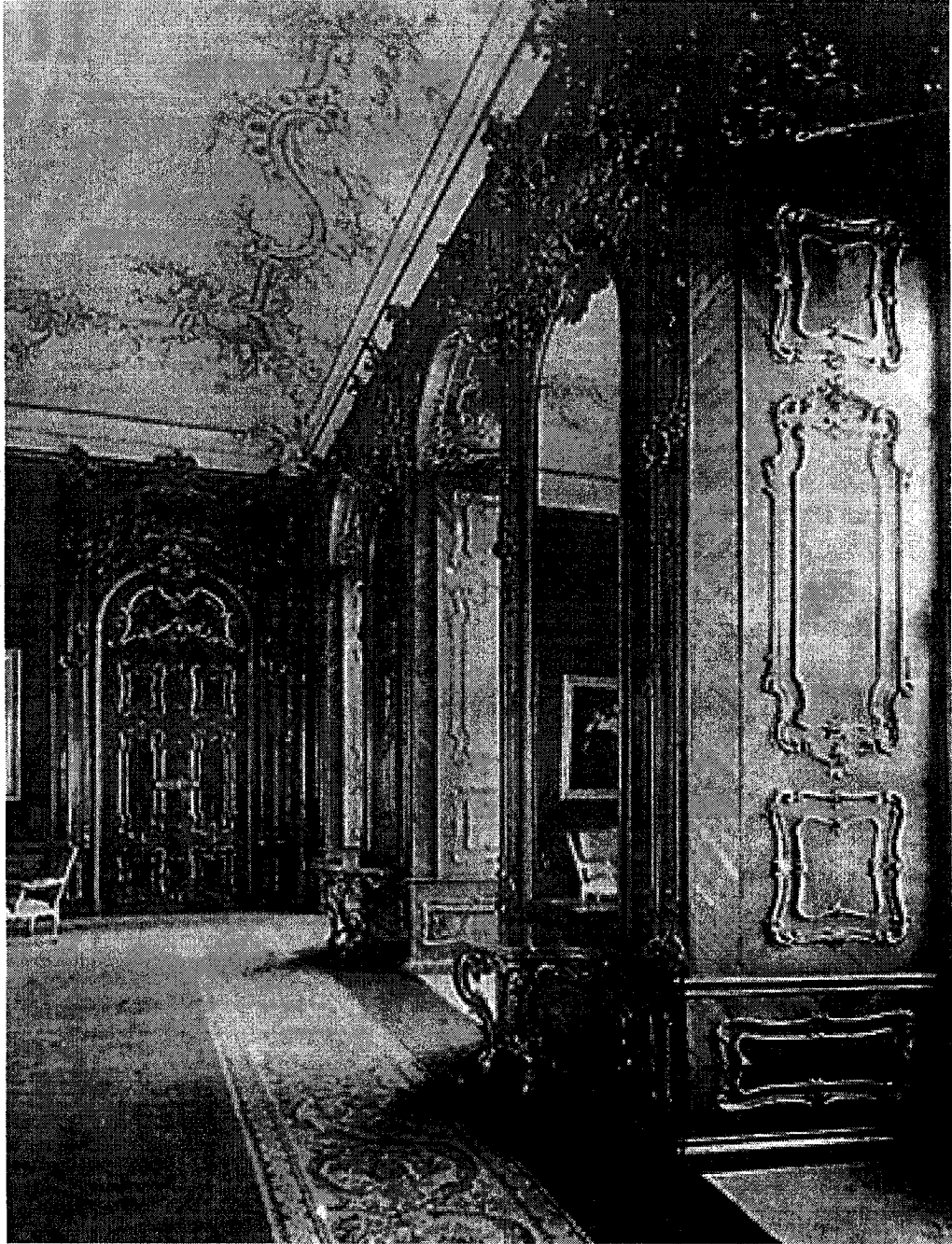


Figure 3.32

Palais Batthiány-Schönborn (Fisher von Erlach)
Saal

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 176.]

et de pièce réservée au maître de maison ¹³⁰ d'autre part ; la séparation des appartements privés du maître et de la maîtresse de maison ; la localisation de la cuisine au sous-sol ; le grand escalier conduisant au *beletage* ; les double-portes du *beletage* ; l'utilisation de matériaux artificiels, notamment le *stucco lustro* et la pierre ¹³¹ — pour prendre quelques exemples. Plus généralement s'ajoutent, sur le plan de l'aménagement intérieur, la relative indépendance des pièces et de leur ameublement (et notamment l'absence d'ameublement du vestibule et du hall), ce qui accentue le travail de proportion, de symétrie et de finition des pièces et crée un environnement quasi muséal ; sur le plan tectonique, la différenciation entre la structure de l'édifice et l'apparence des pièces — cette dernière faisant présumer de la première comme plus unifiée qu'elle ne l'est en réalité (elle incorpore en fait plusieurs solutions ponctuelles) ¹³² ; et enfin, sur le plan de la présentation extérieure, la monumentalité de l'édifice — évidente si on la compare à la Villa Moller, une construction de Adolf Loos exactement contemporaine de celle de Wittgenstein [figures 3.33–3.35]. ¹³³ Comme l'a lui-même remarqué Wittgenstein quelques années après avoir quitté Vienne : « [...] la maison que j'ai construite pour Gretl est le produit d'une oreille décidément sensitive et de *bonnes* manières, ainsi que l'expression d'une grande *compréhension* (d'une culture, etc.) » ¹³⁴ — « mais, ajoute-t-il, la vie *primordiale*, la vie sauvage luttant pour faire irruption au grand jour — cela en est absent » ¹³⁵.

¹³⁰ *Gentleman's room*, Wijdeveld, op. cit., p. 169.

¹³¹ Typiques des palais viennois et des constructions de la Ringstrasse, et qui impliquaient les connaissances spécialisées d'artisans.

¹³² Citation de Wijdeveld, op. cit., p. 171.

¹³³ Elle date de 1927–1928. Idem, pp. 169–171.

¹³⁴ Ludwig Wittgenstein, [133] p. 38 ; je traduis.

¹³⁵ Idem. Cette référence à la vie sauvage rappelle que Wittgenstein avait construit une petite maison sur un lac près du Sognefjord, non loin du village de Skjolden en Norvège, au printemps de 1914 — avec une portion de l'héritage que son père lui avait laissé à sa mort en 1913 [figure 3.36]. « La maison était construite de bois, à la manière locale. Elle était de taille modeste, avec un sous-sol, un rez-de-chaussée comportant quelques pièces et un attique. Bien qu'elle n'existe plus et que tout plan ou matériel documentaire ait été perdu, ses [Wittgenstein] amis se rappellent qu'elle présentait d'ingénieux détails qui devaient se retrouver plus tard dans la maison qu'il construisit pour sa soeur » (Wijdeveld, op. cit., p. 30 ; je traduis). Cette maison ne constitue pas, bien sûr, ce qu'il faut entendre exactement par la dimension de « vie primordiale » dont il est question dans la remarque de Wittgenstein. Il s'agit plutôt de quelque chose comme une création pure,

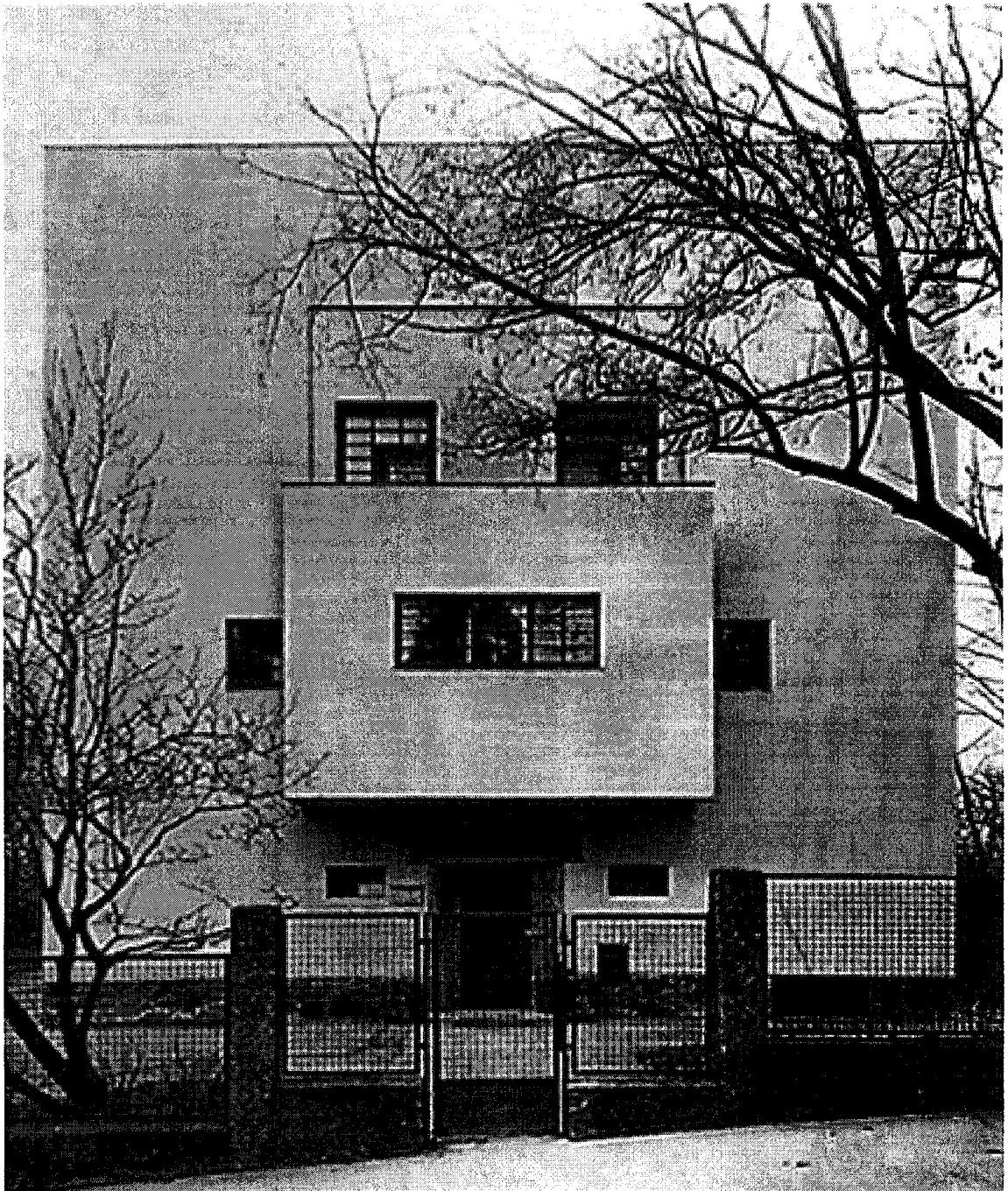


Figure 3.33

Villa Moller (Adolf Loos)
Élévation côté rue

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 165.]

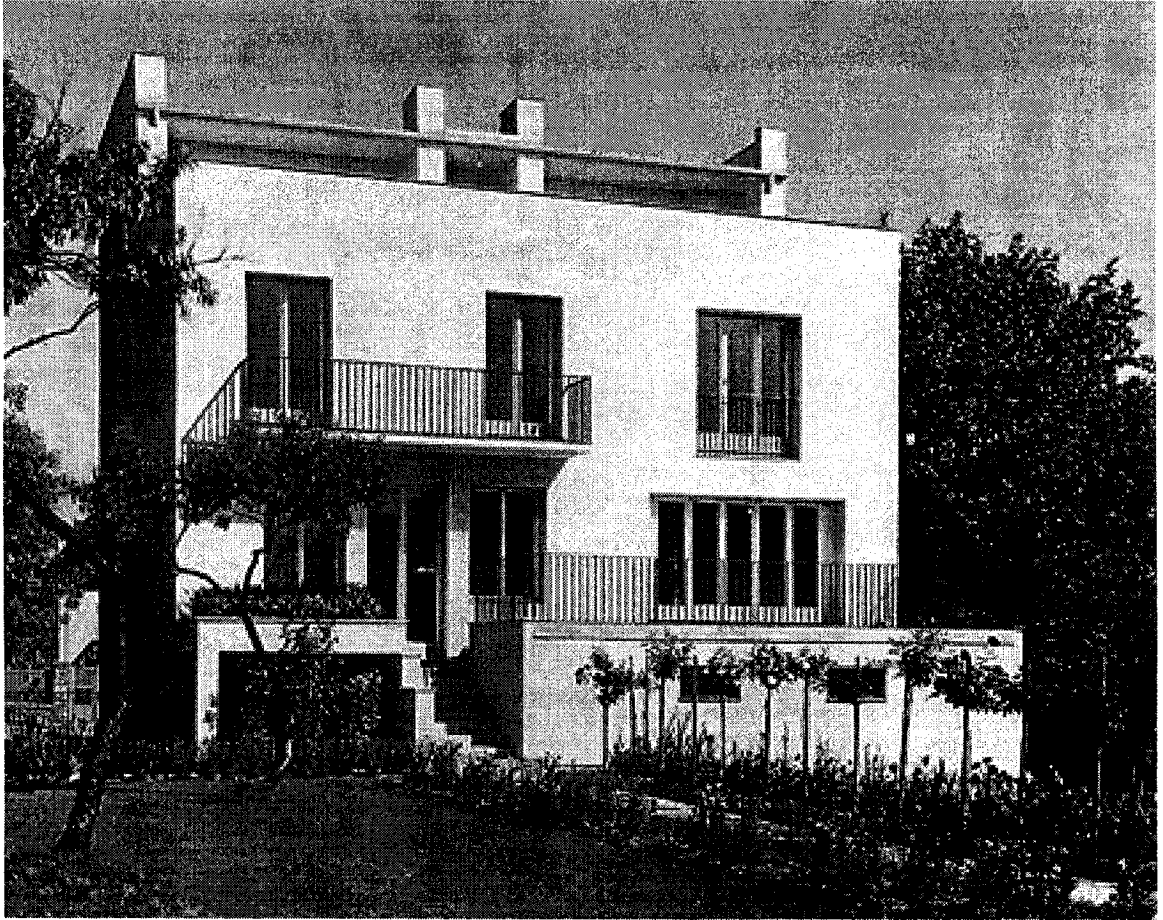


Figure 3.34

Villa Moller (Adolf Loos)
Élévation côté jardin

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 166.]

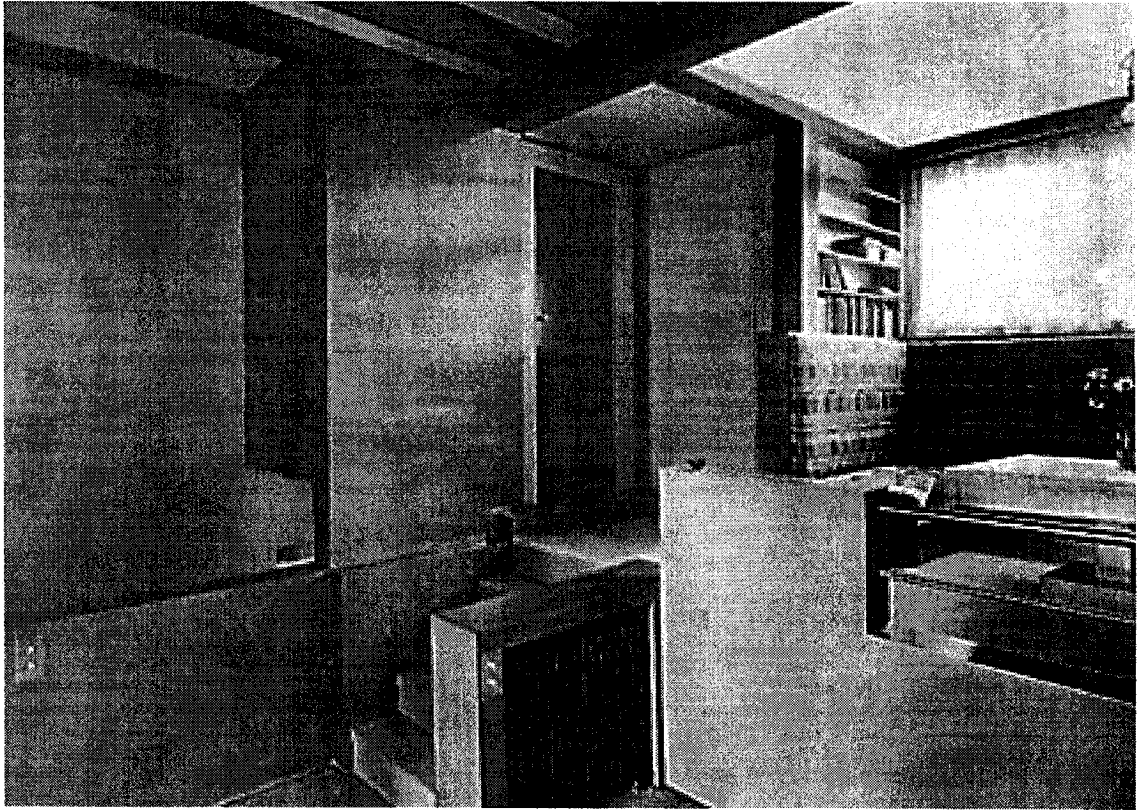


Figure 3.35

Villa Moller (Adolf Loos)

Vue depuis la salle de séjour sur la fenêtre en saillie

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 178.]

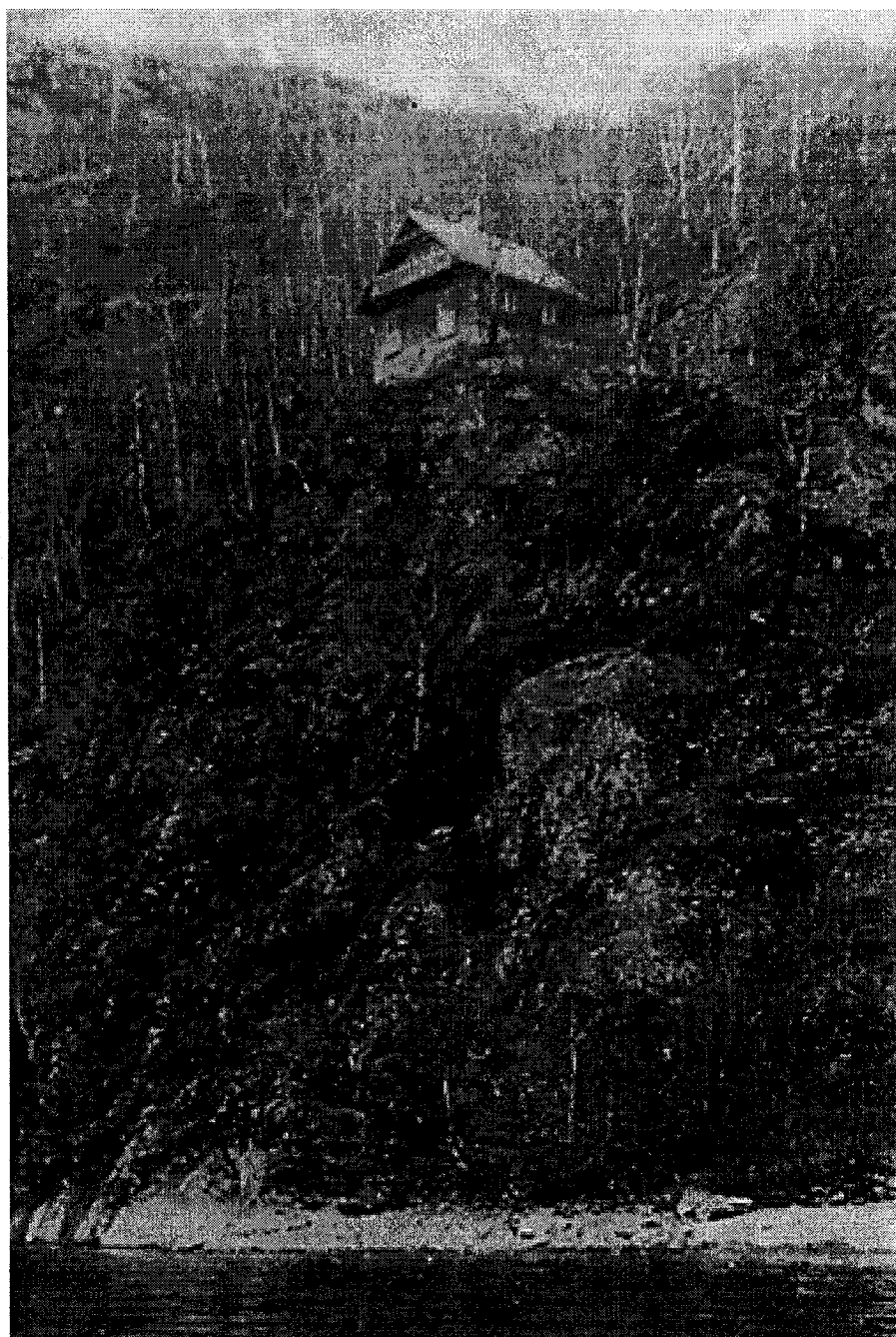


Figure 3.36

Maison de Wittgenstein
Norvège, près du Sognefjord, 1913-1914

[Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, p. 30.]

Le geste architectural de la maison Stonborough-Wittgenstein est donc un geste de clarification plutôt que de création pure, qui travaille sur la tradition architecturale des palais viennois en en manifestant « une grande compréhension » plutôt qu'elle ne résulte d'un mouvement « primordial ». Ce n'est cependant pas dans la reprise du concept de palais viennois, mais dans le traitement classiciste de ce concept, que consiste la vérité architecturale de la maison. Le geste effectué par l'architecture wittgensteinienne, en d'autres termes, consiste en une clarification du classicisme des palais viennois et la maison Stonborough-Wittgenstein est, en ce sens, un palais viennois classique. L'intuition et la manière à l'oeuvre dans ce geste architectural sont d'ailleurs de nature à polémiquer avec d'autres entreprises du même ordre, en particulier, bien sûr, celle de Adolf Loos, qui, avant de se tourner vers une définition fonctionnaliste de la modernité, a utilisé, dans le palais Bronner notamment¹³⁶, des éléments classiques (par exemple, comme le fait remarquer Wijdeveld, il a réintroduit « [I]es ordres classiques les plus simples — toscan, dorique et ionique — ainsi que [...] certains motifs et ornements classiques », et il a fragmenté et réassemblé « la syntaxe classique selon de nouvelles relations de proportionnalité »¹³⁷). Or ce n'est pas d'une telle reprise et d'une telle réorganisation d'éléments architecturaux que procède le classicisme wittgensteinien, mais plutôt d'un logicisme architectural qui, en simplifiant une tradition — au sens du principe *simplex sigillum veri* —, cherche à lui donner la forme d'une pensée, ou si l'on veut, à lui donner cette forme logique qui confère à l'édifice son caractère d'image intellectuelle.

qui fait émerger un concept (un geste) architectural inédit. La relation existe néanmoins : son séjour en 1914 dans cette maison, « de même que la beauté de la campagne environnante — idéale pour les longues marches solitaires dont il avait besoin pour relaxer et méditer — produisirent en lui une sorte d'euphorie. Elles créèrent ensemble les conditions parfaites pour penser. [...] Des années plus tard, il avait l'habitude d'y revenir comme au seul moment de son existence où il avait eu des pensées qui étaient intégralement les siennes, où il avait même « fait naître de nouveaux mouvements de pensée ». « Alors mon esprit était en feu ! » » (Ray Monk, op. cit., p. 94 ; je traduis).

¹³⁶Construit en 1921. Wijdeveld, op. cit., p. 165.

¹³⁷Idem.

Le classicisme de Wittgenstein est à cet égard idiosyncratique, non pas tant parce que la maison Stonborough-Wittgenstein, en cherchant à clarifier la tradition, a fini par échapper à ses marques standardisées et à s'avérer, en un sens assez littéral, unique en son genre, que parce que l'intuition dont elle procède n'est et ne peut qu'être singulière. Cette intuition constitue, pour ainsi dire, l'alpha et l'oméga du processus de clarification, ce qui en rend possible l'émergence et ce qui le clôture, mais aussi ce qui le traverse de part en part — son continuum (mais ce continuum n'entre-t-il pas, précisément, dans ce que l'on entend par une *logique* ?). La machine (le fonctionnement mécanique), dans la mesure où elle incorpore tout à la fois la consistance et le mouvement, en apparaît remarquablement exemplaire — si sa figure ne s'en trouve pas, en réalité, au fondement ¹³⁸. Wijdeveld commente :

Quiconque invente, dessine ou crée de nouveaux objets compose de nouvelles configurations de faits correspondant à certaines formes logiques. [...] Nous pouvons maintenant concevoir un continuum représentant le degré de clarification atteint par le constructeur d'un tel objet. Par exemple l'ingénieur mécanicien qui dessine une machine peut rencontrer ses objectifs fonctionnels par un design inférieur qui utilise beaucoup trop de morceaux ou des morceaux mal dessinés, de sorte qu'il en résulte une perte d'énergie, ou en utilisant des matériaux de qualité inférieure qui s'usent, avec le même résultat. Il peut, d'un autre côté, posséder une intuition technique supérieure qui le rende capable de dessiner une machine efficace, fiable et durable. Selon Wittgenstein, la première machine ne correspond pas bien à la forme logique de ses objectifs fonctionnels ; ce qui n'est pas le cas de la seconde, grâce à la *monstration* de la forme logique au dessinateur à travers son intuition technique, laquelle incorpore *simplex sigillum veri*. La limite supérieure d'un tel continuum de création consisterait dans la *monstration* de la forme logique de l'objet à un degré parfait ; la machine serait alors une oeuvre d'art. Ainsi art et technique sont-ils connectés l'un à l'autre. ¹³⁹

L'opposition tant célébrée entre l'intuition et la machine n'a donc pas lieu chez Wittgenstein : il s'agit, au contraire, de deux dimensions indissociables du processus de clarification

¹³⁸Wittgenstein avait fait en 1949 une remarque particulièrement intéressante concernant les figures qui se trouvent au fondement d'une pensée : « Il est vrai que nous pouvons comparer une image qui est fermement enracinée en nous à une superstition ; mais il est également vrai que nous devons *toujours* éventuellement atteindre un sol ferme, qu'il s'agisse d'une image ou d'autre chose, de telle sorte qu'une image qui se trouve à la racine de toute notre pensée doit être respectée plutôt que traitée comme une superstition » (*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, p. 83 ; je traduis).

¹³⁹Wijdeveld, op. cit., pp. 188–189.

— lequel n'est rien d'autre, si l'on peut dire, que le travail même de la logique. Or il s'agit, justement, d'un travail, et donc d'une entreprise essentiellement singulière. L'intuition dont il est ici question n'a pas d'entrée de jeu l'exhaustive perfection d'un système mais elle est elle-même perfectible, au sens où, nous dit Wittgenstein, « le travail en philosophie — tout comme, sous plusieurs rapports, le travail en architecture — est réellement plus un travail sur soi-même. Sur sa propre interprétation. Sur sa propre façon de voir les choses. (Et sur ce que l'on attend d'elles.) »¹⁴⁰. L'intuition présidant à l'émergence d'un artefact, à son invention et à sa production, fait donc elle-même l'objet du processus de clarification qui, si l'on peut dire, scénarise l'ensemble — et qu'initie, que résume et que scande le principe *simplex sigillum veri*.

Le *Tractatus logico-philosophicus* et la maison Stonborough-Wittgenstein sont tous deux liés à ce concept de travail, un travail sur soi-même qui ne s'effectue pas dans l'absolu mais qui appartient plutôt au continuum de clarification lié à une production philosophique ou architecturale. Ce continuum est créé par cet entrelacement de l'intuition et de l'artefact dans lequel la première donne forme au second comme cette activité a priori, cet *insight* qui répond à la logique du monde et cherche à la rejoindre, dans les termes, si l'on peut dire, de l'artefact. Le continuum de clarification dans lequel s'effectue la production d'artefacts (philosophiques, architecturaux) correspond à une plasticité profonde, logique, qui est celle du monde tel que le *Tractatus* l'a caractérisé et dans lequel le philosophe, l'architecte et leurs oeuvres viennent tous et uniment s'inscrire. C'est pourquoi le travail sur l'artefact implique un travail sur soi-même : parce qu'il s'agit d'une seule même cohérence générale, sur laquelle il est impossible d'adopter un point de vue externe. « Le monde et la vie ne font qu'un », écrit Wittgenstein dans le *Tractatus*¹⁴¹. Toute la question de la monstration

¹⁴⁰Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations* [130], p. 16 — une remarque de 1931. Cité par Wijdeveld, idem, p. 189.

¹⁴¹Proposition 5.621.

est à ce propos. La vérité d'un artefact ne se trouve pas à l'extérieur de cet artefact. Elle réside dans sa simplicité propre, entendons par là dans sa forme claire ou clarifiée, dans sa forme logique¹⁴². Et elle est visible, si l'on peut dire, de l'intérieur de la même réalité, par une intuition qui est identiquement formelle.¹⁴³

Ce qui explique, en dernier ressort, cette cohérence unique de l'intuition et de l'artefact qui rend possible le continuum de clarification et toute sa plasticité, c'est le solipsisme — dans sa variété tractatéenne. « Le sujet n'appartient pas au monde, remarque Wittgenstein, mais il est une frontière du monde »¹⁴⁴. S'il n'y a pas d'extériorité possible relativement au monde et à sa forme logique, c'est qu'il n'y a pas d'extériorité possible du 'je' relativement à lui-même. « Le je fait son entrée dans la philosophie grâce à ceci : que 'le monde est mon monde' »¹⁴⁵. Or « il en est ici tout à fait comme de l'oeil et du champ visuel. [...] rien, dans le champ visuel ne permet de conclure qu'il est vu par un oeil »¹⁴⁶. Rien, dans le monde, ne permet de conclure qu'il est mon monde. C'est pourquoi le travail sur soi-même s'avère (paradoxalement) si fondamental — parce que, c'est là la conviction de Wittgenstein et, pourrait-on dire, la prémisse de toute sa construction philosophique, le monde est *réellement* mon monde. « Le solipsisme, développé en toute rigueur, coïncide

¹⁴²Max Black, dans son commentaire du *Tractatus*, réfère à la remarque 97 des *Philosophische Untersuchungen* de Wittgenstein (rédigées dans un mouvement critique à l'égard de la philosophie du *Tractatus*), en guise d'explication de ce qu'il faut entendre par simplicité : « [L']essence [de la pensée], la logique, présente un ordre, en fait l'ordre a priori du monde : c'est-à-dire l'ordre des possibilités, qui doit être commun au monde et à la pensée. Or cet ordre, semble-t-il, doit être complètement simple. Il est préalable à toute expérience, il doit traverser toute expérience ; aucune nébulosité empirique ni incertitude ne doivent l'affecter — Il doit être du plus pur cristal » (je traduis).

¹⁴³On pourrait discuter ici de toute la problématique de l'imitation et de son rapport avec la monstration. La monstration apparaît en effet comme une sorte de relation interne d'imitation entre un artefact et sa forme logique — ou si l'on veut, une relation interne au processus de production de cet artefact, dans lequel la forme logique de ce dernier, en l'espèce d'artefacts exemplaires (objets ou images), se trouve progressivement clarifiée.

¹⁴⁴Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, 5.632.

¹⁴⁵Idem, 5.641.

¹⁴⁶Idem, 5.633.

avec le réalisme pur »¹⁴⁷. Si la vérité est une question de cohérence, donc, c'est qu'elle est une affaire interne à ce monde qui est également et seulement mon monde, et qu'elle est donc, en ce sens, une affaire interne à moi-même. Toute mise en correspondance de ce qui constituerait, dans d'autres philosophies, des entités obéissant à des réalités et des rationalités distinctes — par exemple les faits, les pensées et les propositions¹⁴⁸ — se ramène, dans le *Tractatus*, à une mise en cohérence par identification logico-formelle (par isomorphie), puisque, en l'occurrence, les faits, les pensées et les propositions ont ceci en commun que ce sont tous des faits du (même) monde (de mon monde), dotés d'une forme logique¹⁴⁹. Si la figure de la vérité est, selon le *Tractatus*, la simplicité, c'est parce que, dans un monde solipsiste, seule la cohérence est attestable, et que dans un monde dans lequel seule la cohérence est attestable, la forme (logique) est fondamentale.

Cela, ce continuum, qui, dans la première philosophie wittgensteinienne, lie, de manière apparemment paradoxale, un monde fondamentalement logique et une pure singularité — le je solipsiste — de telle manière que tout travail sur quelque chose est un travail sur soi-même et que tout travail sur soi-même est un travail de clarification au sens de (la logique de) ce monde — cela peut être considéré comme une forme de plasticité. En élargissant, sous réserve de rigueur, le point de vue wittgensteinien, on pourrait aussi considérer que tout univers de cohérence constitué d'un tel monde et d'une telle singularité constitue une plastique et qu'il en existe ainsi un nombre indéfini — autant que de telles dynamiques solipsistes. Il est tentant d'avancer ici, comme une hypothèse formulée en guise de clôture, que ce à quoi de tels univers correspondent le mieux sont des ateliers — un atelier étant à vrai dire cela, une plastique, une pensée engagée dans sa propre clarification selon les

¹⁴⁷Idem, 5.64. Wittgenstein poursuit : « Le je du solipsisme se réduit à un point sans extension, et il reste la réalité qui lui est coordonnée » (idem).

¹⁴⁸Voir la note 2 de l'Introduction sur le monde des pensées de Frege et le troisième monde de Popper.

¹⁴⁹Possiblement déficiente, c'est là tout le propos de la clarification, qui s'adresse, donc, aux artefacts — dont les pensées et les propositions.

termes d'un ensemble progressif d'artefacts (un oeuvre). Et il y a en effet quelque chose de solipsiste dans tout atelier, où il s'agit, si ce n'est de créer *ex nihilo* une cohérence (puisque le philosophe, l'architecte, l'artiste sont situés dans leur époque), du moins de l'assumer, *ab initio*, de manière totalement singulière.

Nous ne sommes pas loin, ici, de ces jeux de langage qui se sont substitués à la forme logique dans la deuxième manière wittgensteinienne — chacun spécifique, chacun s'exerçant selon sa propre cohérence, tous échappant à la catégorisation, à la généralisation (à commencer par cela même que l'on regroupe sous l'appellation de jeux ¹⁵⁰). Il sera tentant de voir la maison Stonborough-Wittgenstein comme un artefact de transition entre la première et la deuxième manière philosophique de Wittgenstein. La construction de la maison a en effet impliqué, de la part de ce dernier, une présence quotidienne sur le chantier en interaction avec les différents corps d'artisans et d'ouvriers, qui aura certainement contribué à ce que se poursuive, mais dans la direction d'un univers de cohérence bouleversé, le continuum de clarification wittgensteinien. Nul doute qu'un tel chantier n'ait engagé une révision profonde du solipsisme du *Tractatus*, en faveur d'une vision du monde quasi ethnographique dans laquelle le point de vue s'est avéré au contraire totalement extériorisé et constamment descriptif, s'accompagnant d'une prudence où s'est trouvée évacuée cette forme logique par laquelle transitait l'intuition solipsiste dans son rapport au monde (à son monde), au profit de jeux gouvernés par des règles observables. Dans un geste post-leibnizien, si l'on peut dire, Wittgenstein pulvérise le rapport solipsiste au monde qui était celui du *Tractatus* en une myriade de jeux de langage qui sont chacun, non pas « comme un monde entier et comme un miroir de Dieu ou bien de tout l'univers » ¹⁵¹, mais comme les fragments d'une diaspora (si elle est vue comme l'éclatement du premier monde) ¹⁵²,

¹⁵⁰Voir la caractérisation du terme « jeu », dans les *Investigations philosophiques*, ¶ 66 — reproduite à la note 38 du chapitre IV.

¹⁵¹Leibniz, *Discours de métaphysique* [76] p. 37.

¹⁵²Le grand miroir du *Tractatus*.

une pure multiplicité (si elle est considérée pour elle-même) dont la réalité prend l'allure inthéorisable d'un fil qui se développe fibre par fibre.¹⁵³ De ce monde, on ne peut rien dire d'autre que décrire, inlassablement, indéfectiblement, ses cas innombrables et à chaque fois particuliers.

*

À la remarque 2 des *Investigations philosophiques*, après une citation des *Confessions* de Saint Augustin dans laquelle il est question de l'apprentissage des noms d'objets, Wittgenstein décrit un jeu de langage primitif « entre un constructeur A et son assistant B », qui comporte des pierres de construction (blocs, colonnes, dalles et poutres) ainsi que les mots correspondant à ces sortes de pierres. Le jeu inclut également un petit système d'interaction dans lequel A prononce l'un des quatre mots, B apportant à A la pierre correspondante.¹⁵⁴ Wijdeveld remarque à ce propos que le jeu, tel que caractérisé, « semble décrire la syntaxe abrégée d'une colonne classique »¹⁵⁵ — piédestal (bloc), colonne, abacus (dalle) et architrave (poutre). En réalité, c'est la logique même de la maison Stonborough-Wittgenstein, en même temps que celle du *Tractatus*, qui se trouvent ainsi abrégées — initiatrices d'un continuum ayant dorénavant pris la forme d'un fil d'Ariane. « Je montre à mes étudiants, écrit Wittgenstein en 1946, les détails d'un immense paysage dans lequel il n'est pas possible qu'ils sachent comment trouver leur chemin »¹⁵⁶.

¹⁵³Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, remarque 67.

¹⁵⁴Idem, remarque 2.

¹⁵⁵Wijdeveld, op. cit., p. 195.

¹⁵⁶Ludwig Wittgenstein [133] p. 56.

Chapitre IV — *Collegium* : cyberspace, hyperdiscours

Collegium est l'intitulé d'un hypermédia situé sur le *World Wide Web*¹. Cet hypermédia est en relation avec la présente thèse tout d'abord en tant que l'une des deux parties d'un travail théorique sur le concept d'architecture de savoir. Ce travail prend dans son cas une forme non-discursive, à la différence de la présente thèse, bien entendu. Ces caractères respectivement discursif et non-discursif de la thèse et de l'hypermédia ne sont cependant pas si éloignés. L'hypermédialité constitue en effet la généralisation à l'image et au son de l'hypertextualité, cette dernière concernant bien sûr et fondamentalement le texte. Le rapport, cependant, entre la structure du texte, telle que la grammaire la définit et que la linguistique la théorise, et la structure de l'hypertexte, telle que les réalisations des deux dernières décennies l'ont en particulier développée, en est un de discontinuité. Les structures hypertextuelles ne sont pas natives du texte non plus qu'elles n'en découlent mais sont basées sur les possibilités plastiques offertes par ces entités entièrement non-textuelles que sont les machines qui les supportent. Néanmoins, les structures hypertextuelles s'appliquent au texte, de sorte que leur plasticité, si l'on peut dire, fonctionne avec les structures de ce dernier. S'il peut en être ainsi, c'est que les textes ont eux-mêmes une plastique — ce qui les rapproche d'autre part des entités imagières et sonores avec lesquelles les hypermédiats les mettent en relation.

Les structures hypermédiales ne sont, en outre, pas plus natives des structures imagières et sonores que les structures hypertextuelles ne le sont du texte et c'est pourquoi elles continuent d'être *hyper*, de se situer au-delà de ce qu'elles mettent en relation. Mais ce qui les caractérise a à voir avec ces entités d'une manière apparentée au rapport de l'hypertexte avec le texte — un rapport qui concerne, comme nous l'avons vu dans l'Introduction, la

¹<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>

literacy (condition de savoir). L'hypermédialité, en effet, ne désigne pas les propriétés machiniques² qui la rendent possible ; elle caractérise plutôt l'implication de ces propriétés dans la transformation d'une tradition de savoir à l'intérieur de laquelle ce dernier s'est exprimé (et s'exprime encore principalement) par la plastique du livre. L'hypermédialité peut être vue en ce sens comme une hyperdiscursivité, une discursivité, donc, qui ne se résume pas au texte et dont les structures, au contraire d'être formées par généralisation des structures du texte, se retournent plutôt sur ces dernières pour en marquer les aspects plastiques antérieurement occultés par la négation épistémologique de son support, le livre, dans ce que l'on peut considérer comme la première condition de savoir. L'hyperdiscursivité représente l'accréditation d'une capacité théorique à la plastique liée aux moyens expressifs du savoir en même temps que la reconnaissance de la multiplicité médiale de ces moyens. C'est en ce sens que *Collegium* relève d'un travail de théorisation comparable à celui de la thèse à laquelle il se trouve associé, mais dans une condition de savoir différente, définie par l'hyperdiscursivité plutôt que par la discursivité *simpliciter*.

Collegium est également lié à la présente thèse à un niveau plus spécifique. À chaque chapitre de la thèse correspond en effet une matrice de *Collegium* dans son secteur médian — le secteur des quatre matrices appelées *Écoles*. Comme nous le verrons, ce secteur est précédé d'un premier comportant une matrice unique appelée *Agora* et il donne sur un troisième constitué de seize matrices appelées *Cabinets*. La correspondance n'en est pas une d'illustration, même si certaines images et certaines séquences sonores des matrices recourent l'iconographie et le texte des chapitres. Il ne s'agit pas non plus de deux structures différentes d'organisation de la même matière, malgré que l'ensemble de *topoi*³ soit le même de part et d'autre, à savoir et respectivement la mémoire, la perspective, la logique

²Entendons par là les propriétés matérielles et logicielles.

³Au sens de l'*Organon* d'Aristote [7]. Jean Tricot remarque que « Aristote a défini le *lieu* (*topos*, *locus*, *locus communis*) [comme] ce en quoi se rencontrent un grand nombre de raisonnements oratoires portant sur différents sujets » ([7] p. 51, note 1).

et, correspondant au présent chapitre, le dessin⁴. La correspondance entre les chapitres et les matrices est, en fait, plus générale et plus profonde que leur (quadri)partition formelle. Dans sa généralité, elle tient à la mise en présence de deux figures de la théorie, l'une, discursive, et l'autre, non-discursive (hyperdiscursive, comme il a été proposé). Le concept de théorie est ici entendu de manière non-spécifique (au sens où il ne relève lui-même d'aucune épistémologie particulière), avec le degré d'abstraction propre aux définitions des dictionnaires de langue ainsi qu'à l'étymologie des termes. Il s'agit ainsi, dans son sens premier, d'un « ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqué à un domaine particulier »⁵. Cette définition qualifie aisément l'organisation de concepts propre aux chapitres de la thèse, mais elle peut également être étendue aux matrices de *Collegium* et à leurs éléments, pour peu que l'on accorde à ces derniers le statut de concepts non-discursifs — ce que peut leur valoir leur caractère d'exemplarité sur le plan historique⁶ — et que la structure matricielle soit tenue pour une forme d'organisation — ce qui est évident⁷.

⁴À entendre dans une signification inspirée du *disegno* vasarien. Georges Didi-Huberman, dans un article portant sur l'invention de l'histoire de l'art au Quattrocento et au Cinquecento, remarque en effet que « la notion de *disegno* [telle qu'utilisée par l'architecte florentin Giorgio Vasari (1511–1574) dans son ouvrage intitulé *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* publié en 1550] devait permettre de fonder l'activité artistique comme activité « libérale », et non plus artisanale, pour la raison que le mot *disegno* était un mot de l'esprit autant qu'un mot de la main. *Disegno* servait donc à *constituer l'art comme un champ de connaissance intellectuelle* » ([42] p. 96). L'auteur ajoute un peu plus loin que le terme italien *disegno* « recouvr[e] en gros ce que la langue française dénote avec les deux vocables *dessin* et *dessein*, autrefois identiques » (idem, p. 98).

⁵Mais aussi peut-être d'une « construction intellectuelle méthodique et organisée, de caractère hypothétique (au moins en certaines de ses parties) et synthétique » ; *Le Petit Robert*, version électronique, 2001 ; article « Théorie », sens 1 et 2.

⁶C'est-à-dire que ce sont, soit des oeuvres reconnues auxquelles on accorde le statut de modèle, soit les éléments d'un contenu remarquable (par exemple, la vie d'un philosophe dont l'oeuvre fut déterminante, ou les prémisses d'un paradigme de savoir).

⁷Et qui sera d'autant mieux admis que les matrices constituent, en mathématiques, le registre de solutions correspondant à un problème donné. D'après James et James [67], une matrice est « une suite rectangulaire de termes appelés *éléments*, [...] utilisée pour faciliter l'étude de problèmes dans lesquels la relation entre ces éléments est fondamentale, comme dans l'étude de l'existence de solutions pour les équations linéaires simultanées ».

Dans sa profondeur, la correspondance entre les matrices de *Collegium* et les chapitres de la thèse tient à la relation architecturale dans laquelle chaque *topos* a été saisi à l'intérieur même de chacun des chapitres de cette thèse — la mémoire comme un art architectural du discours, la perspective sous la forme d'un corpus de tableaux comportant des vues d'architecture, la logique dans la relation entre un traité et l'édification d'une maison et le dessin, ainsi que nous allons le voir, comme projet théorique d'une architecture hypermédiale de savoir. Chaque *topos* de la thèse met ainsi en relation un discours et un artefact (non-discursif, architectural) dans les termes idiosyncratiques d'une entreprise dans laquelle l'un et l'autre se trouvent articulés. Le présent chapitre, en traitant de *Collegium*, redouble le rapport entre discours et artefact inhérent à chaque *topos* puisqu'il objective en outre la relation entre chaque chapitre de thèse, dans lequel le premier rapport entre discours et artefact architectural se trouve établi, et chaque matrice du secteur médian de *Collegium*. Nous nous trouvons ici dans une posture descriptive et réflexive relativement à toute l'entreprise théorique (discursive et non-discursive) que la thèse et l'hypermédia, en ce lieu même articulés, expriment. De ce point de vue, les trois *topoi* qui précèdent agissent, sous leurs traits singuliers, comme les fondements de cette entreprise, dans une épistémologie de nature artistique, si l'on veut bien accepter provisoirement une expression que d'aucuns jugeront contradictoire et dont ce chapitre a pour charge de montrer la plausibilité, où la généralité tient toute entière dans l'exemplarité. Le présent *topos*, le dessin, prend quant à lui et comme il se doit les traits plus projectifs qui sont ceux de l'intention théorique ayant présidé à l'élaboration de l'artefact hypermédial *Collegium*.

Le texte qui va suivre présente cette intention théorique en procédant à la description de la structure puis à celle du corpus de *Collegium*, pour terminer par quelques considérations sur sa généalogie ainsi que sur son dess(e)in.

Structure

Collegium est, comme il a été dit, un hypermédia situé sur le réseau *World Wide Web*⁸. Il sera qualifié dans ce qui va suivre comme un site, ce qui le caractérise plus complètement que le seul concept d'hypermédia puisque cela tient compte de sa diffusion et de son accessibilité. En réalité, tous les sites du *World Wide Web* sont des hypermédiats (ou des hypertextes, s'ils ne comportent que du texte), le réseau lui-même étant à l'origine le produit de deux concepts, l'internet et l'hypertexte⁹. Le site *Collegium* se présente comme une architecture de savoir, c'est-à-dire, dans sa généralité, comme un complexe d'éléments d'information organisés selon certains patrons de nature architecturale. Ces derniers forment ce qu'il convient d'appeler l'*architecture* du site¹⁰. De manière générale mais essentielle, en effet, une architecture se définit comme une structure ou un ensemble de structures spatiales conçues pour la circulation¹¹. Ce terme prend ici une signification spécifique en raison de son association à une rhétorique, une peinture et une philosophie dans lesquelles, nous l'avons vu, des constructions architecturales très particulières ont été impliquées. Quant aux éléments d'information qui logent dans l'architecture de *Collegium*, ce sont des unités

⁸Sans doute le plus connu des réseaux internet. Le réseau Internet est en réalité un réseau de réseaux qui se démarquent chacun par un protocole spécifique, par exemple HTTP (HyperText Transfer Protocol) pour le *World Wide Web*, SMTP/POP (Simple Mail Transfer Protocol et Post Office Protocol) pour le courriel, FTP (File Transfer Protocol) pour le transfert de fichiers, etc.

⁹C'est Tim Berners-Lee, un ingénieur anglais en poste au CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) en 1990 à Genève, qui définit : (1) le protocole HTTP (le protocole utilisé, donc, par les ordinateurs pour se communiquer des documents hypertexte sur internet en même temps que le schème permettant de donner à ces documents des adresses sur Internet (URL : *Uniform Resource Locator*)), (2) un programme client (*navigateur - browser*) pour retrouver et regarder ces documents — c'est ce programme qui a d'abord été appelé *World Wide Web*, (3) le langage de balisage HTML (HyperText Markup Language, une DTD (Document Type Definition) de SGML (Standard Generalised Markup Language)) et (4) un serveur web (un logiciel qui emmagasine des pages web sur un ordinateur et les rend accessibles depuis d'autres ordinateurs). On trouvera un compte-rendu des circonstances dans lesquelles le *World Wide Web* est né dans Berners-Lee [16].

¹⁰Le terme d'*architecture* est couramment utilisé pour désigner la structure d'un site du *World Wide Web* (site web).

¹¹Ce qui se traduit dans un site web par le passage d'un écran à un autre.

de savoir tirées de l'histoire de l'art, de la philosophie et de la technologie, dont il sera question dans la section suivante du chapitre.

L'architecture de *Collegium* est constituée de vingt et une matrices de trente-six éléments chacune (neuf en abscisse par quatre en ordonnée), lesquelles sont regroupées en trois secteurs : l'*Agora* (une matrice) [figure 4.1], les *Écoles* (quatre matrices) [figure 4.2] et les *Cabinets* (seize matrices) [figure 4.3]. Les deuxième et troisième secteurs sont chacun en progression géométrique du secteur qui les précède par un facteur de quatre. Ce principe d'organisation est tel que la factorisation est applicable de façon récurrente, ce qui implique que *Collegium* constitue en principe un univers indéfiniment expansible. La progression géométrique inhérente à l'architecture du site est complètement distributive, c'est-à-dire qu'elle s'applique à chaque cellule de chacune de ses matrices. Chacune d'entre elles progresse en effet (ou pourrait progresser, dans une version expansée du site) vers quatre autres cellules matricielles appartenant respectivement à chacune des quatre matrices du secteur suivant du site qui correspondent à cette matrice de départ. La progression s'effectue selon un ordonnancement des matrices par quadrants pour chaque secteur du site qui comporte plus d'une matrice. Ainsi le deuxième secteur comporte-t-il une matrice par quadrant, alors que le troisième en comporte quatre, celles qui sont en progression de la matrice occupant le même quadrant dans le deuxième secteur. Chacune de ces quatre dernières occupe un sous-quadrant du quadrant en question. En réalité, un quadrant est une matrice ou un ensemble de matrices considérés dans leur rapport spatial aux autres matrices ou ensembles de matrices d'un même secteur, ce rapport étant celui d'une région du plan telle que délimitée par un système de coordonnées rectangulaires, et où l'ordre d'énumération des quadrants va dans le sens horaire. Le site comporte ainsi, dans son troisième secteur, un enchâssement de plans, puisque chacun de ses quadrants se divise à son tour en quatre sous-quadrants, ce qui affine, si l'on peut dire, la segmentation de son espace. Un quatrième secteur générerait

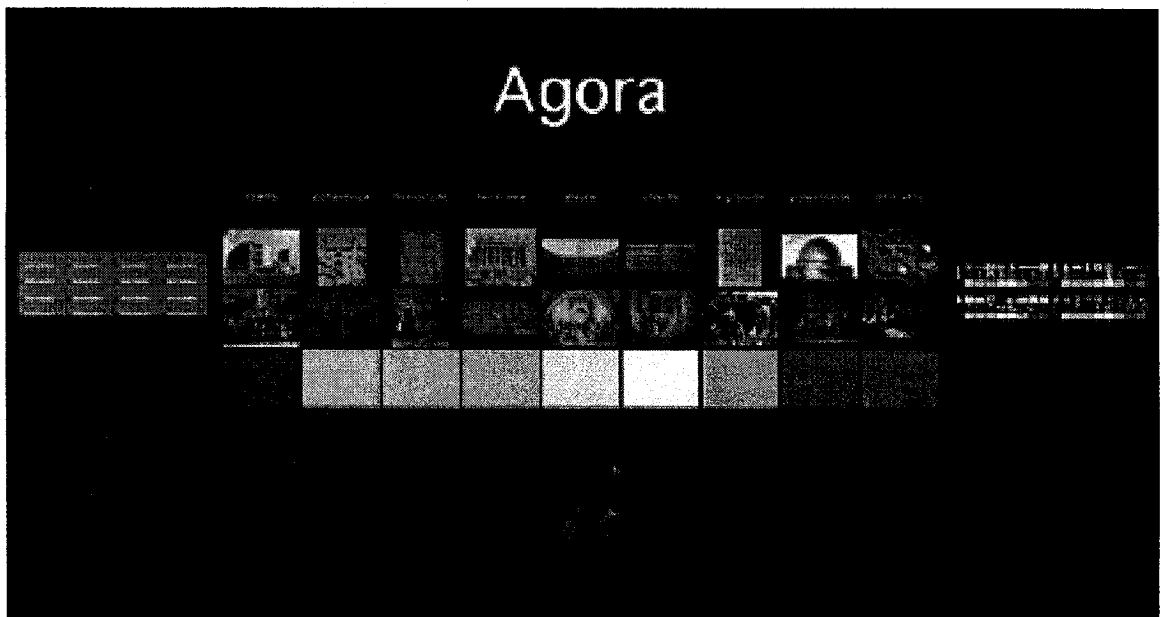


Figure 4.1

Collegium
Premier secteur : *Agora*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

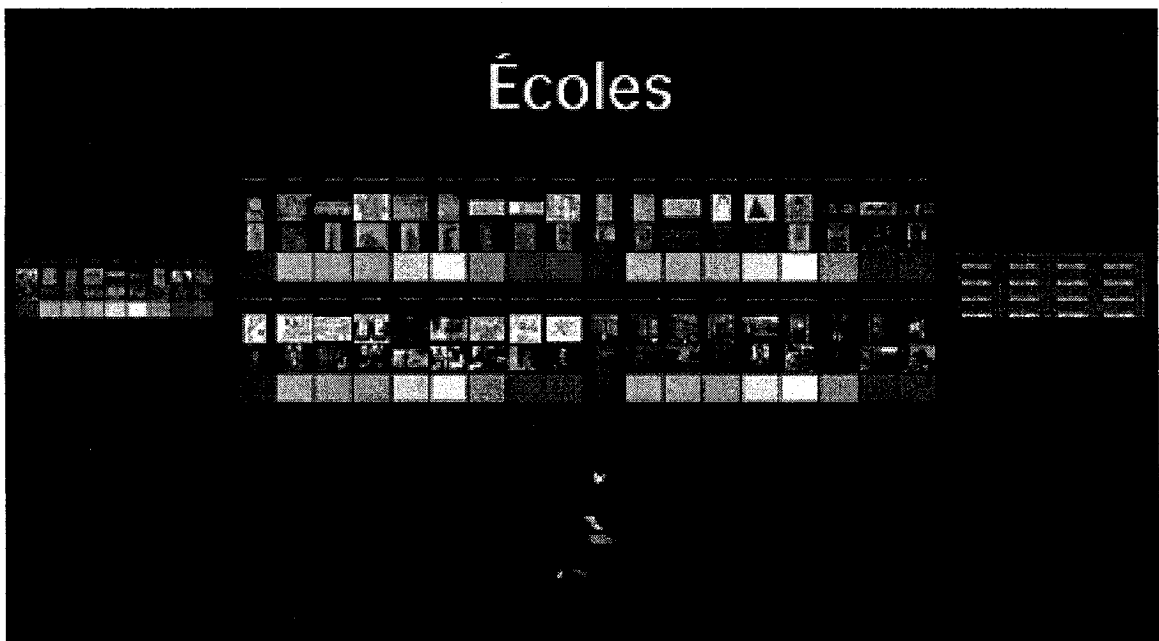


Figure 4.2

Collegium
Deuxième secteur : *Écoles*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

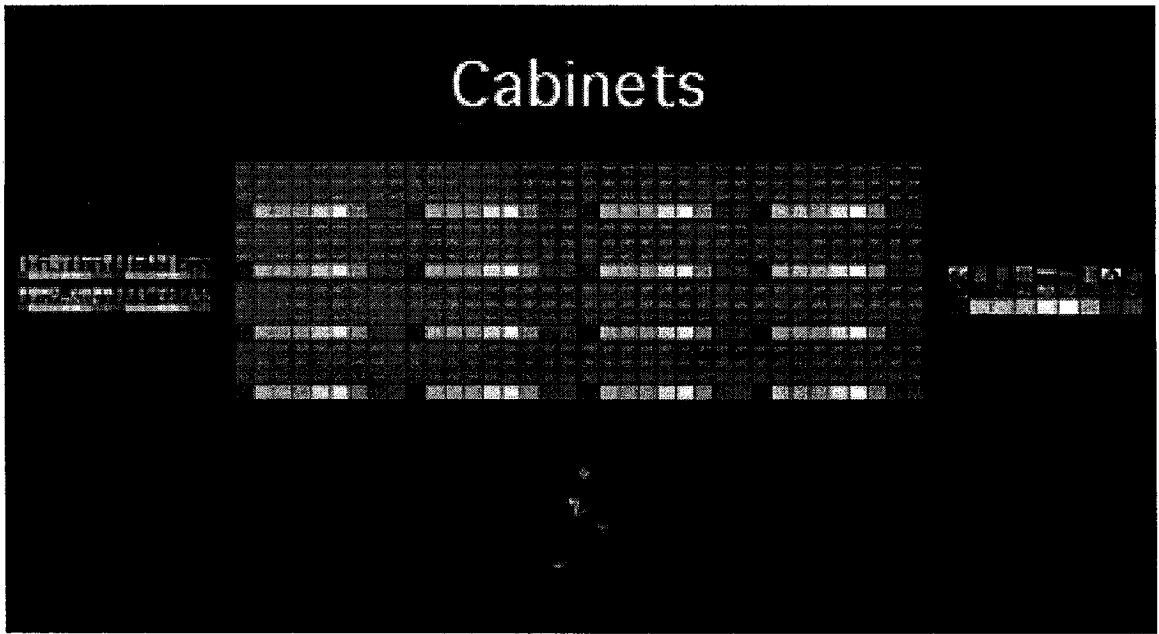


Figure 4.3

Collegium
Troisième secteur : *Cabinets*

[<http://www.suzanneblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

un enchâssement (et une segmentation) de deuxième degré et ainsi de suite potentiellement à l'infini.

Cette spatialisation des matrices se traduit de deux manières sur les écrans qui donnent accès au site. D'une part, chaque secteur du site est représenté par une figure (ci-après *icone*) constituée d'une, de quatre ou de seize matrices, selon le secteur, qui donne accès aux unités de savoir contenues dans chaque cellule matricielle de ce secteur. Cet accès est direct pour le premier secteur, et indirect pour les deuxième et troisième secteurs — puisque, dans ce dernier cas, il faut amener au centre de l'écran, par approches successives, la matrice même contenant les cellules en question, afin que ces dernières soient activables ¹² [figures 4.4, 4.5]. Ces icônes sont présents sur tous les écrans du site, à une échelle réduite lorsque le secteur considéré n'est pas celui qu'ils représentent et à une échelle normale (où les cellules sont activables) lorsqu'il l'est. Les icônes à échelle réduite permettent ainsi d'accéder, depuis un secteur donné du site, à l'un ou l'autre du secteur qui le précède ou de celui qui le suit. Les icônes matriciels constituent, en quelque sorte, les plans du secteur qu'ils représentent : ils définissent un axe « vertical » de navigation dans le site, qui conduit de l'ensemble matriciel à chacun de ses éléments — ou, si l'ensemble est saisi en intension plutôt qu'en extension, du concept de la matrice à chacun de ses cas de figure (du général, donc, au particulier) [figures 4.6–4.10].

D'autre part, chaque cellule matricielle du site apparaît à un écran qui lui est spécifique ¹³, où se trouvent représentés, non seulement, en position centrale, l'unité de savoir que com-

¹²Il aurait pu en être autrement. Le caractère direct ou indirect de l'accès aux cellules matricielles ne constitue, en effet, qu'une question d'aménagement de l'écran, et non pas une question d'architecture (au sens logique) du site — malgré que l'aménagement de l'écran ait tout de même un impact sur ce que l'on pourrait appeler les franges architecturales du site, puisque toute possibilité navigationale se trouve définie dans l'architecture (au sens général) du site.

¹³Les écrans mentionnés ici sont les *pages-écrans* dont il est assez souvent question dans la littérature sur le *World Wide Web*. Mais l'expression *page* apparaît d'autant moins appropriée dans le présent contexte que nous nous trouvons dans l'élaboration d'une plastique alternative à celle du livre.



Figure 4.4

Collegium

Troisième secteur (*Cabinets*), premier quadrant : *Cabinets de la mémoire*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

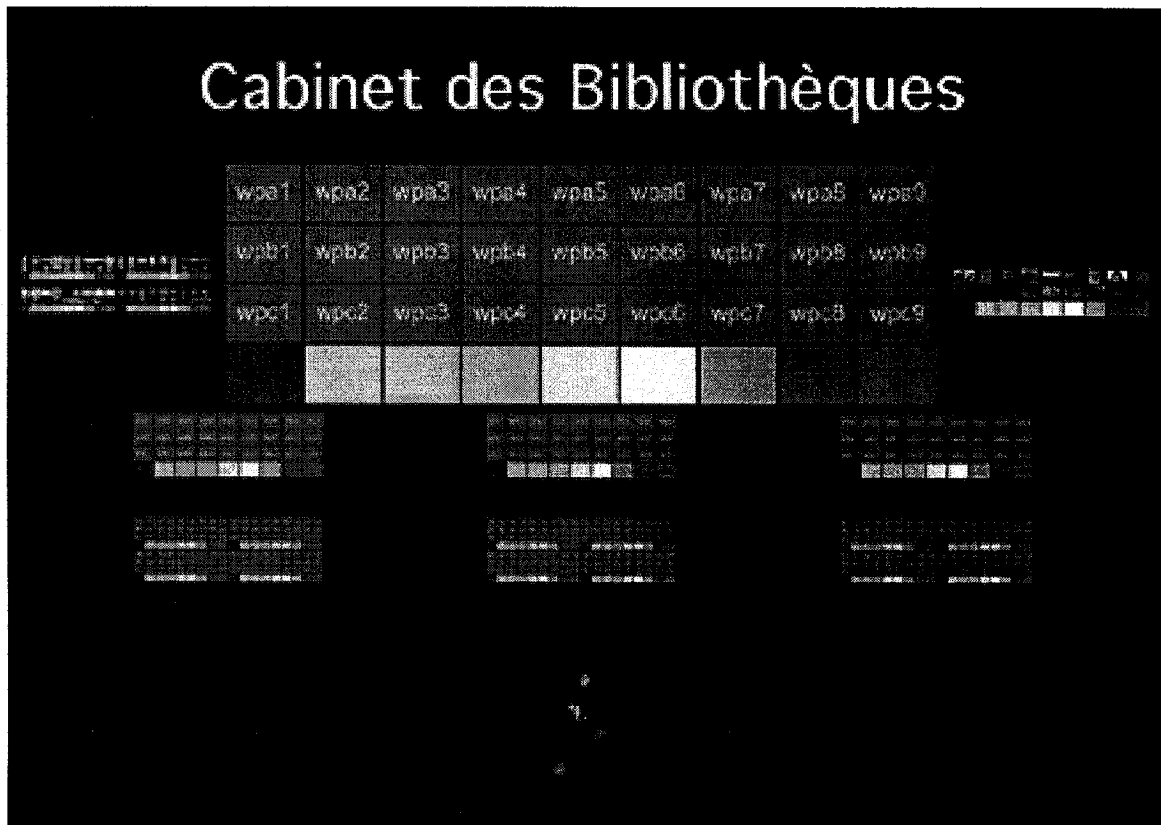


Figure 4.5

Collegium

Troisième secteur (*Cabinets*), premier quadrant (*Cabinets de la Mémoire*),
première matrice : *Cabinet des Bibliothèques*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

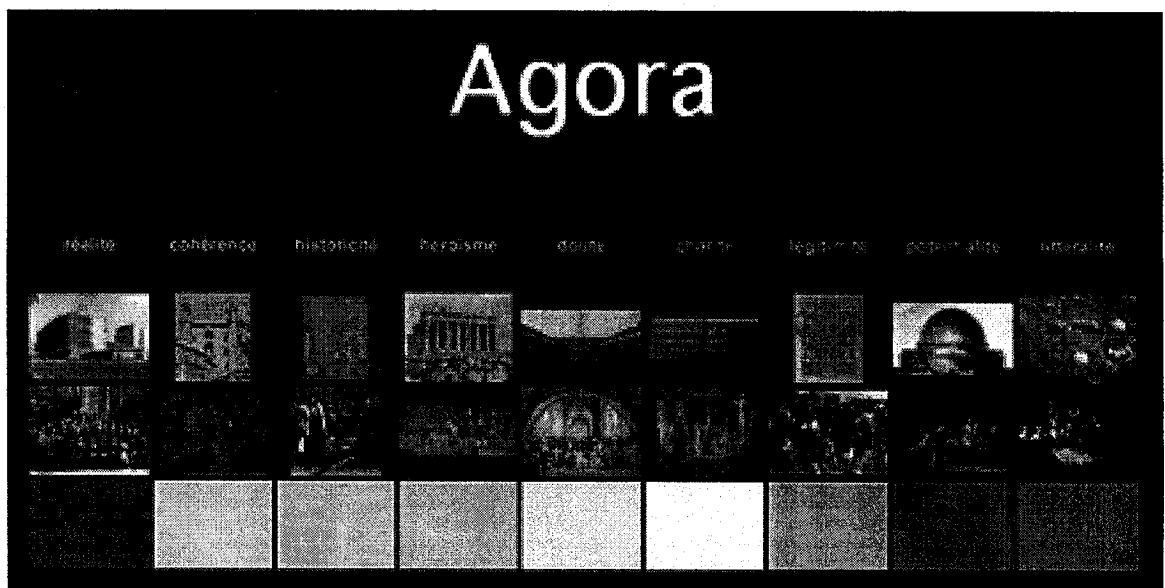


Figure 4.6

Collegium
Premier secteur (*Agora*), matrice *Agora*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

École de la Mémoire

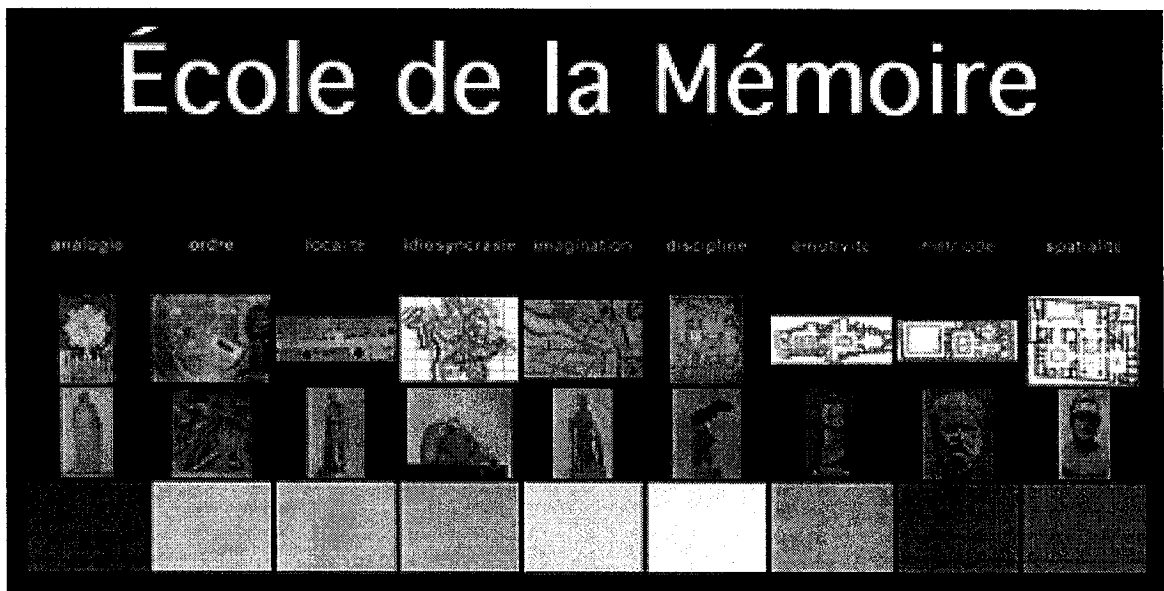


Figure 4.7

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), première matrice : *École de la Mémoire*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

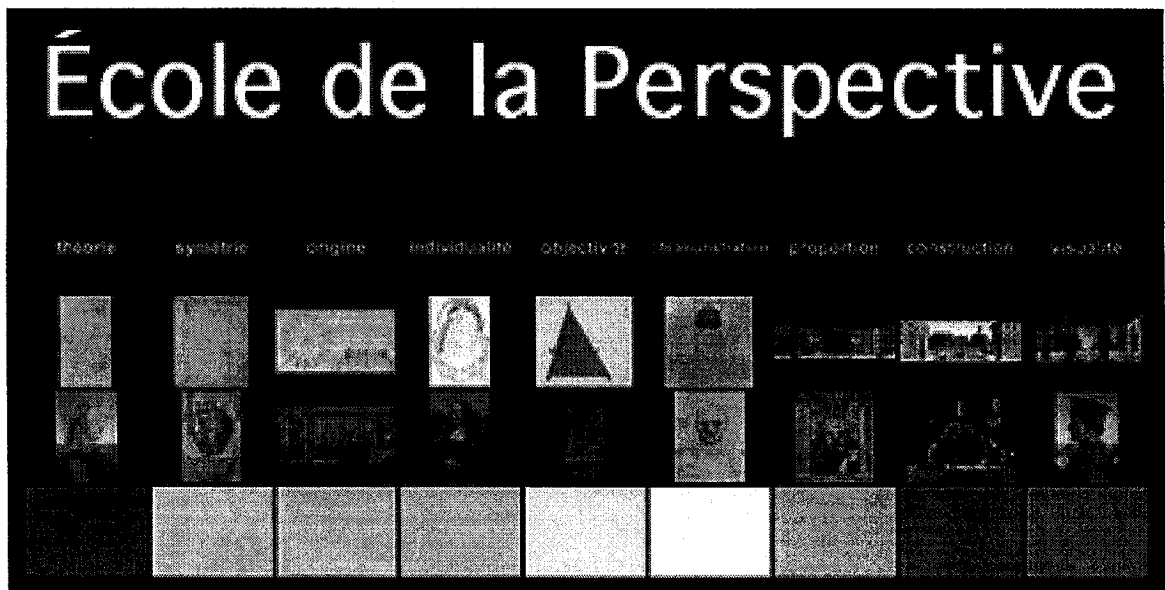


Figure 4.8

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice : *École de la Perspective*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]



Figure 4.9

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), troisième matrice : *École de la Logique*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]



Figure 4.10

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), quatrième matrice : *École du Dessin*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

porte cette cellule, mais également, à une échelle réduite et aux quatre coins de l'écran, les unités de savoir appartenant aux cellules matricielles qui se trouvent en expansion de celle-là même où loge cette unité — de sorte que chaque coin d'écran correspond à l'un des quadrants ou des sous-quadrants du secteur suivant du site [figures 4.11–4.14]. Passé l'entrée dans le site, qui doit nécessairement s'effectuer selon l'axe vertical de navigation, chaque cellule matricielle est ainsi fondamentalement accessible depuis l'écran qui présente le contenu d'une autre cellule matricielle dont elle constitue l'expansion. Le déplacement par les cellules matricielles, plutôt que par les icônes matriciels, crée, à la différence du précédent, un axe « horizontal » de navigation dans le site.

Cette navigation se trouve toutefois complexifiée par le fait que le troisième secteur de *Collegium*, au lieu de donner sur un quatrième, se replie en quelque sorte sur le premier en une contraction géométrique de facteur seize — corrélative de la progression de facteur quatre entre le premier et le deuxième secteur puis entre le deuxième et le troisième secteur du site. Ce repli se double d'une torsion. Comme le premier secteur du site ne comporte qu'une seule matrice et donc aucun quadrant, les quatre icônes à échelle réduite apparaissant aux quatre coins de l'écran et présentant le contenu d'une cellule matricielle du troisième secteur du site représentent, au lieu des cellules qui seraient en expansion de cette dernière s'il existait un quatrième secteur du site, les cellules que l'on appellera *séquentielles* de la matrice du premier secteur du site, qui correspondent à la position en abscisse de cette cellule dans sa matrice [figure 4.15]. Il appert ainsi que les cellules matricielles de la troisième section du site qui occupent la première position en abscisse de leur matrice, se contractent toutes dans les mêmes quatre cellules matricielles de l'unique matrice du premier secteur du site qui occupent la première position en abscisse de cette matrice. Il en est de même pour les cellules matricielles du troisième secteur occupant la deuxième position en abscisse de leur matrice, qui se contractent dans les mêmes quatre cellules matricielles de la matrice

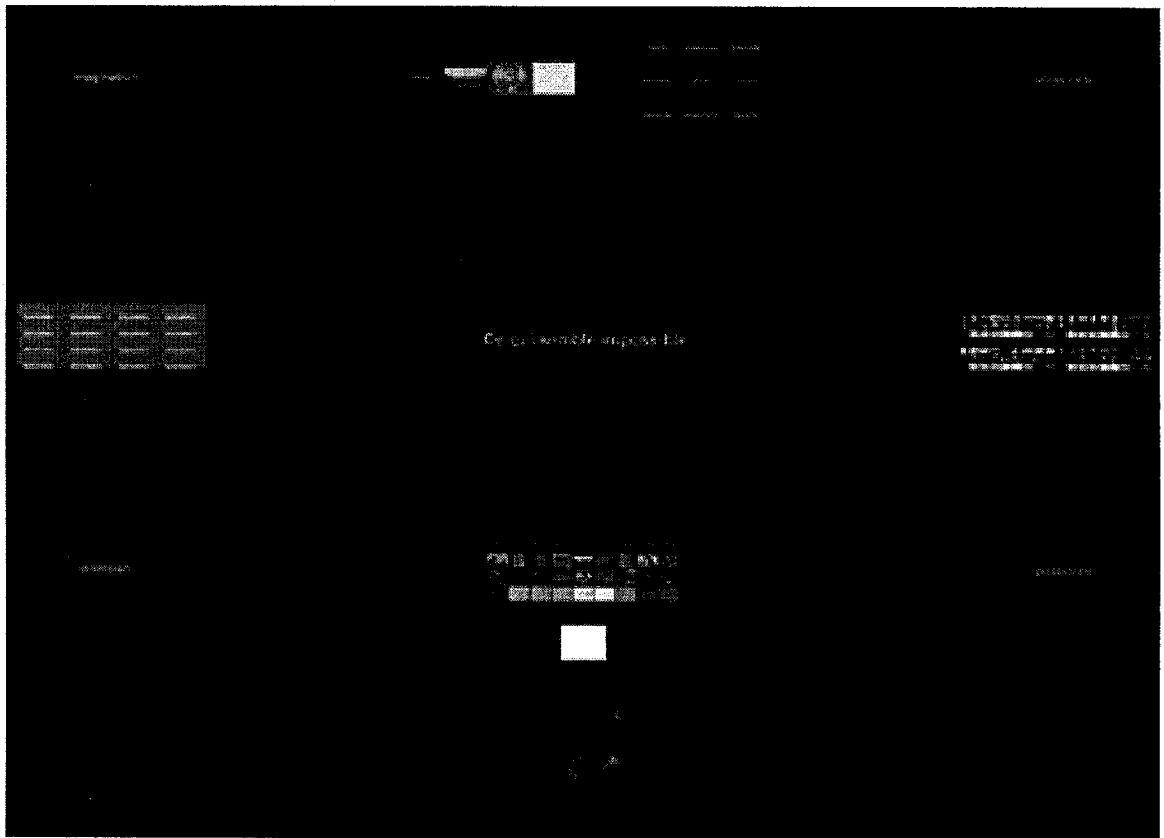


Figure 4.11

Collegium

Premier secteur (*Agora*), énoncé philosophico-poétique *Doute*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

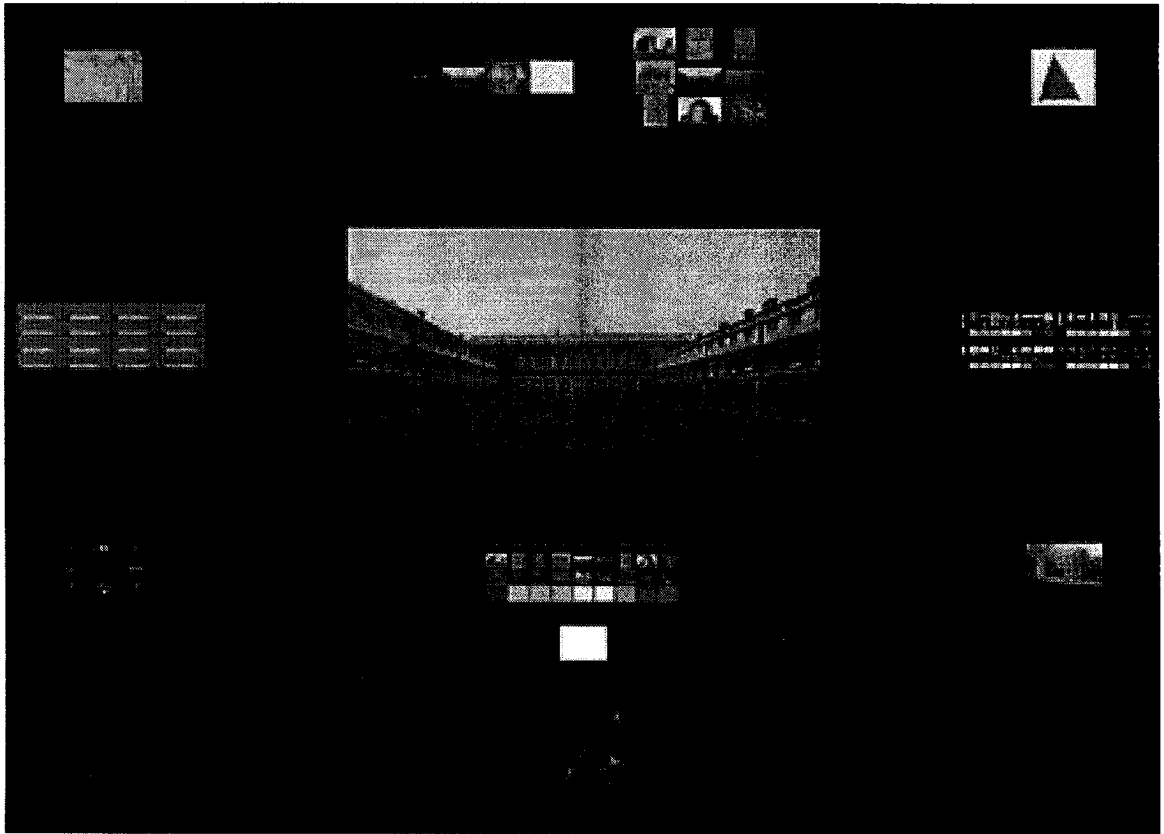


Figure 4.12

Collegium

Premier secteur (*Agora*), image architecturale *Trinity College (Wren Library)*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

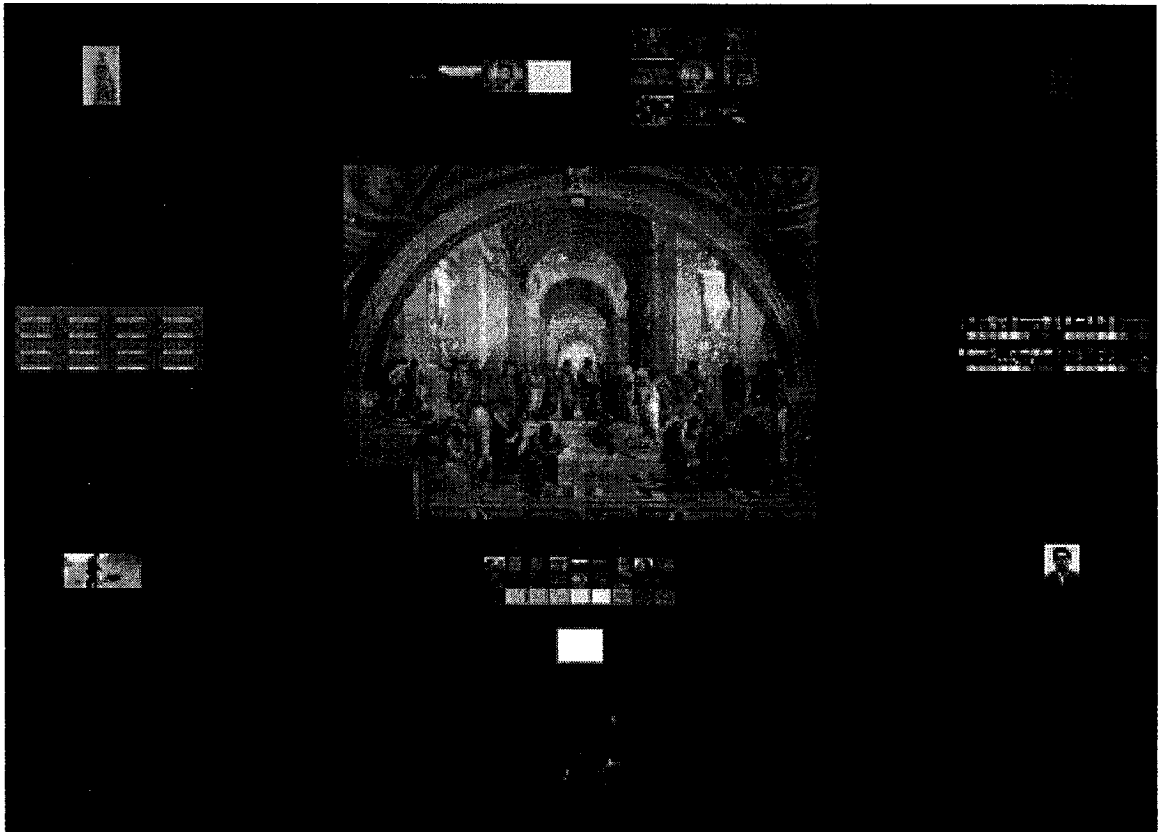


Figure 4.13

Collegium

Premier secteur (*Agora*), image figurale *L'école d'Athènes*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

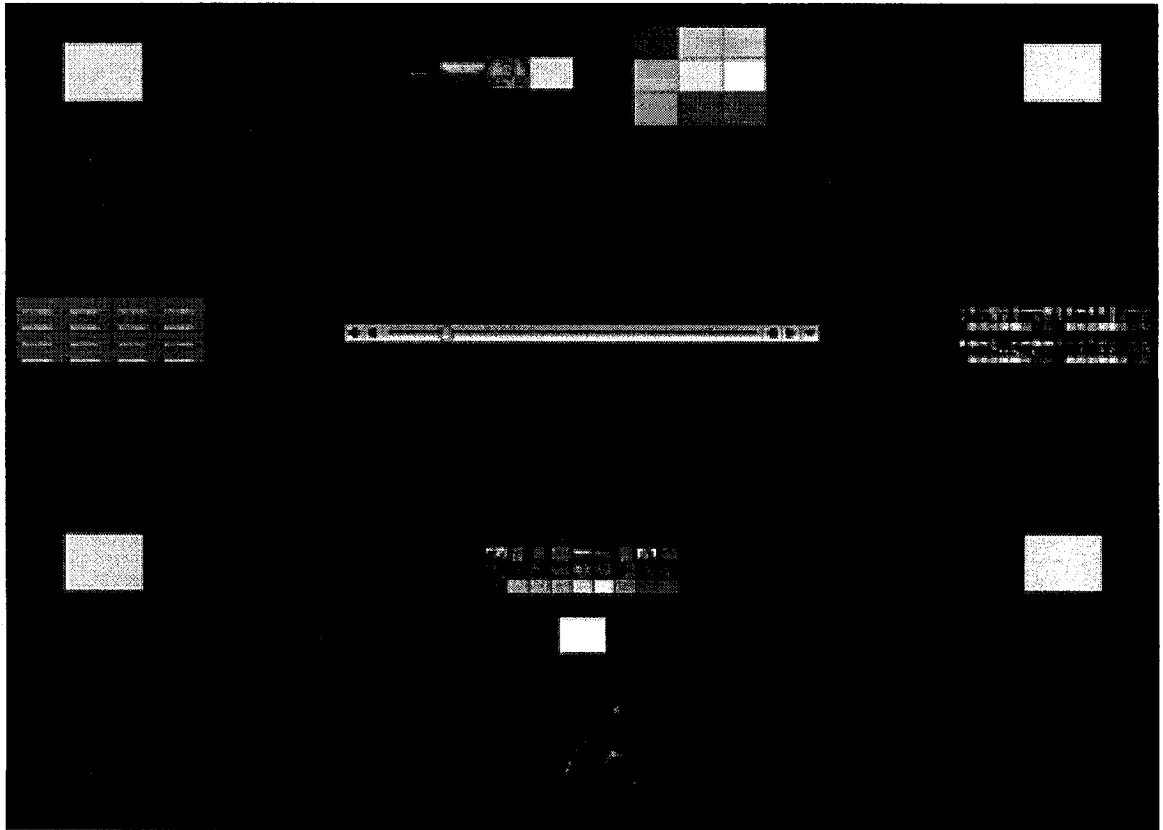


Figure 4.14

Collegium

Premier secteur (*Agora*), citation Kant, *Fondements de la métaphysique des moeurs*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

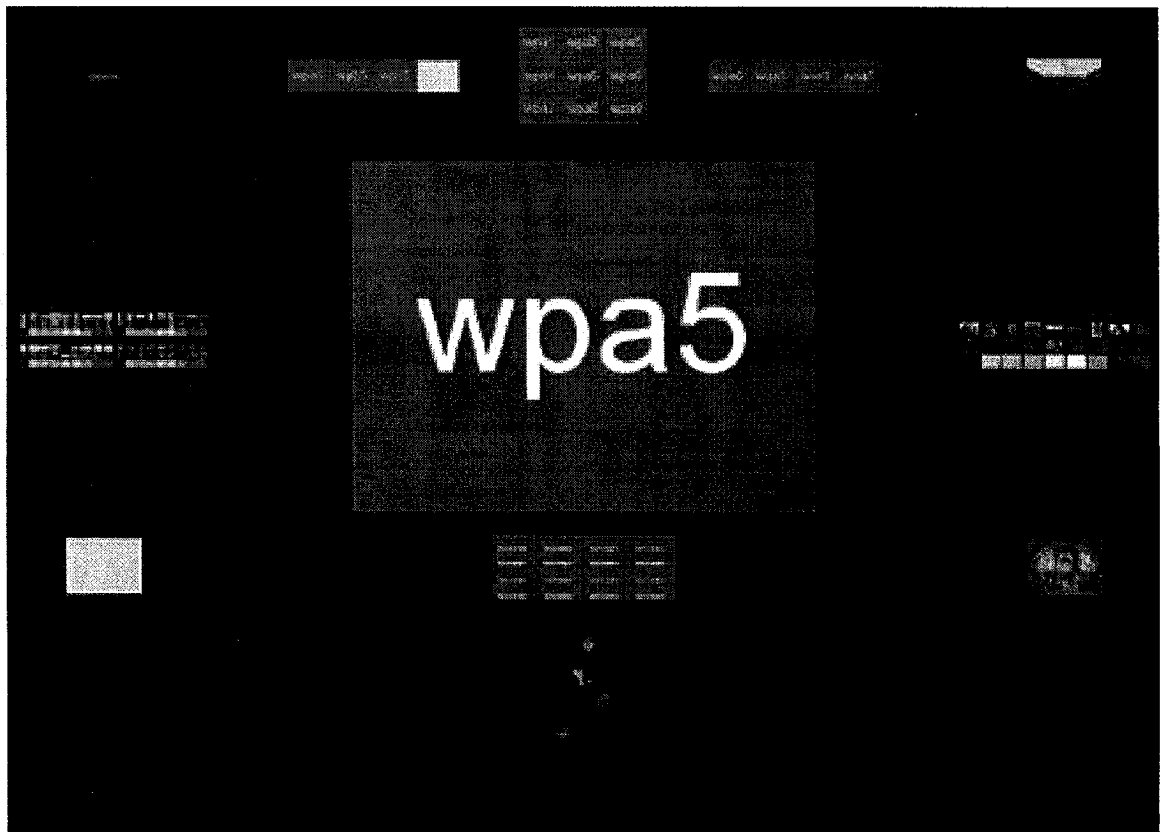


Figure 4.15

Collegium

Troisième secteur (*Cabinets*), premier quadrant (*Cabinets de la Mémoire*),
première matrice (*Cabinet des Bibliothèques*),
élément de catégorie « énoncé philosophico-poétique » *wpa5*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

du premier secteur qui occupent la deuxième position en abscisse de cette matrice, et ainsi de suite pour les sept autres ensembles de cellules matricielles correspondant au sept autres positions de l'abscisse dans leurs matrices respectives. Ce repli et cette torsion rendent possible une navigation horizontale continue dans le site — à l'exception, comme nous l'avons vu, du premier déplacement vertical d'entrée dans le site —, la contraction prenant le relais de l'expansion, donc, dans le passage du troisième secteur au premier.

La navigation dans le site *Collegium* présente encore une autre particularité, qui se situe à mi-chemin, si l'on peut dire, des axes vertical et horizontal de navigation : elle prend la forme de (micro)plans (à la manière verticale des icônes matriciels) dans lesquels la cellule dont le contenu apparaît à l'écran se trouve articulée à un petit nombre d'autres cellules qui lui sont connexes (à la manière horizontale des cellules contiguës). Chaque écran présentant le contenu d'une cellule matricielle comporte en effet, outre les icônes des quatre coins, trois icônes (deux dans le cas des cellules du premier secteur du site) prenant place entre les deux icônes d'expansion se situant respectivement au coin gauche et au coin droit en haut de l'écran. Le premier de ces icônes représente la séquence à laquelle appartient la cellule matricielle dont le contenu occupe le centre de l'écran, le second, l'ensemble dont cette cellule fait partie et le troisième, s'il en est, la série dans laquelle elle prend place [figures 4.16–4.19]. Comme nous l'avons vu, la séquence à laquelle appartient une cellule matricielle est formée des quatre cellules d'ordonnée qui correspondent à la position de cette cellule en abscisse de sa matrice d'appartenance. Réciproquement, l'ensemble dont cette cellule fait partie est formé des neuf cellules d'abscisse qui correspondent à la position de cette cellule en ordonnée de sa matrice d'appartenance. Enfin, la série dans laquelle elle prend place est formée d'elle-même ainsi que des trois autres cellules qui constituent l'expansion (ou la contraction) d'une cellule du secteur précédent du site — de sorte que la série aligne, sur l'écran présentant le contenu de la cellule en question, les quatre icônes

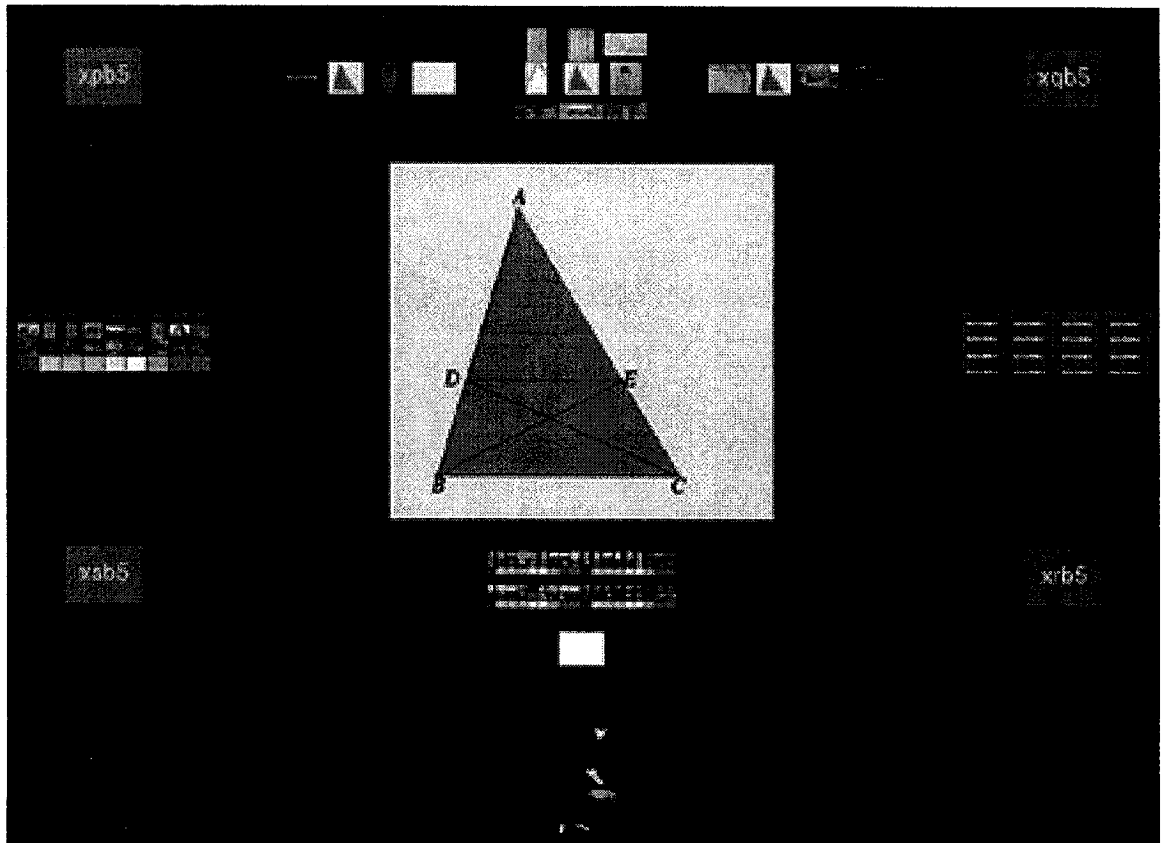


Figure 4.16

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*),
image architecturale *Proposition VI, 2 des Éléments d'Euclide*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

Séquence 17

objectivité

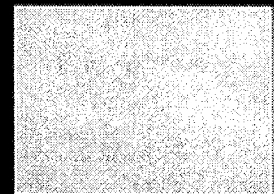
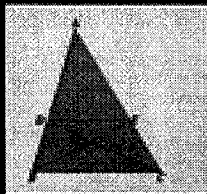


Figure 4.17

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*), Séquence 17

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

Ensemble 9

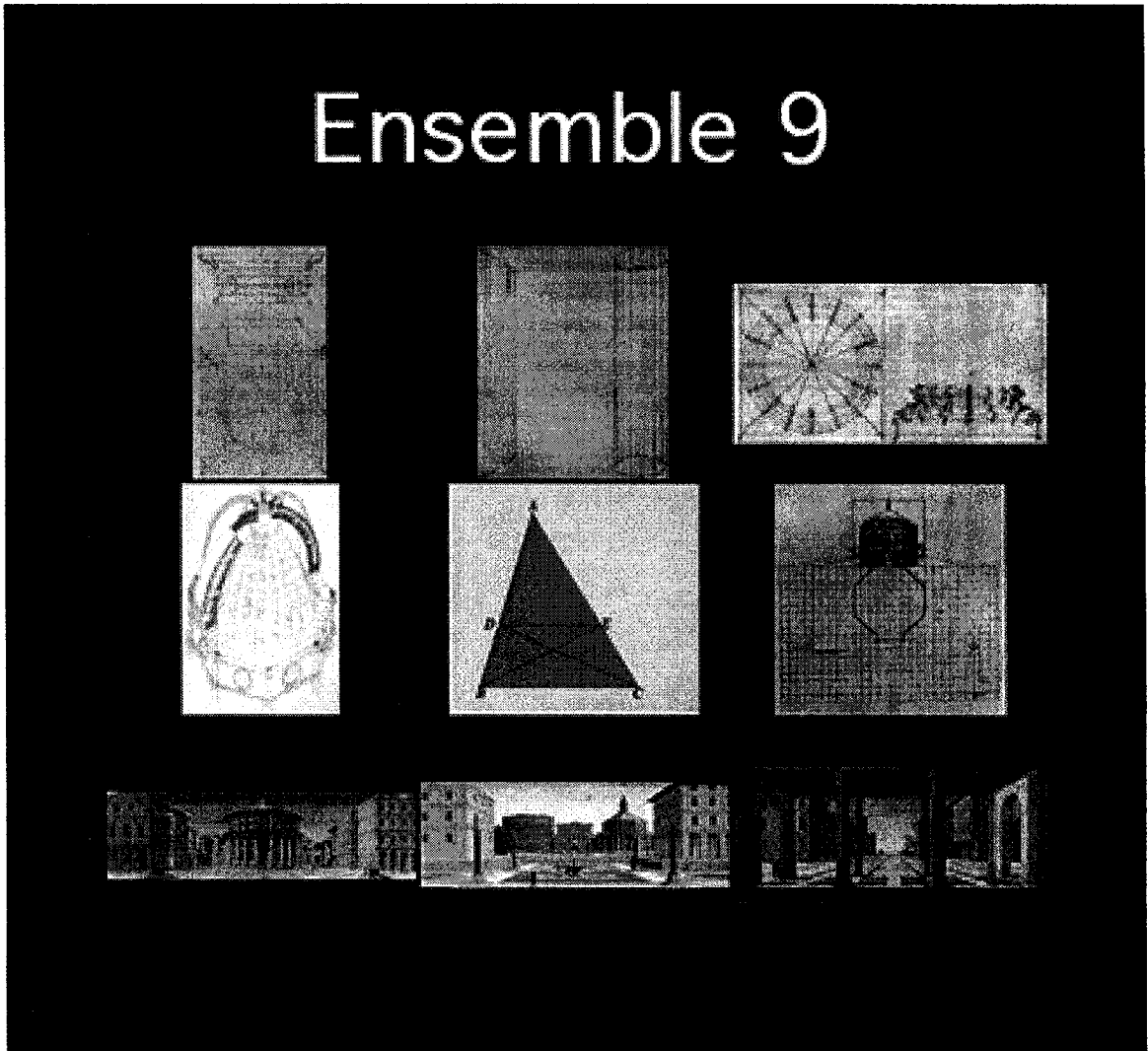


Figure 4.18

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*), Ensemble 9

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

Série 8



Figure 4.19

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), deuxième matrice (*École de la Perspective*), Série 8

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

qui apparaissent aux quatre coins de l'écran qui le précède architecturalement dans le site ¹⁴ [figure 4.20]. Comme les séries dans lesquelles les cellules matricielles du premier secteur du site prennent place coïncident avec les séquences auxquelles elles appartiennent, les écrans présentant leur contenu ne comportent que deux micro-plans, une séquence et un ensemble.

Les écrans présentant le contenu des cellules matricielles comportent enfin les icônes matriciels (à échelle réduite) qui donnent accès aux plans des trois secteurs du site [figure 4.21]. Les icônes du secteur qui précède et de celui qui suit celui auquel appartient la cellule dont le contenu est exhibé sont placés respectivement à gauche et à droite de la représentation de ce contenu. Les icônes du secteur dont relève cette cellule sont placés en-dessous de la représentation du contenu. S'il s'agit du premier secteur du site, il n'y a qu'une icône matricielle apparaissant sous cette représentation. S'agissant du deuxième secteur du site, les icônes matriciels sont ceux des trois quadrants du secteur autres que celui auquel correspond la matrice d'appartenance de la cellule dont le contenu est représenté. L'accès à cette matrice se fait en cliquant sur la représentation du contenu de la cellule, ce qui fait apparaître à l'écran l'icône à échelle normale et activable de la matrice en question ¹⁵. S'agissant enfin du troisième secteur du site, les icônes matriciels placés sous la représentation du contenu de la cellule occupent deux rangées : la première est constituée des icônes des trois autres matrices qui occupent le même quadrant du secteur d'appartenance de la matrice comportant cette cellule ; la seconde comprend les icônes des trois autres quadrants du même secteur du site.

Notons pour finir que les écrans présentant des contenus comportent deux icônes apparaissant l'une sous l'autre au bas des icônes matriciels dont il vient d'être question [figure 4.22].

¹⁴Les séries constituent ainsi la seule manière d'effectuer un déplacement rétrograde sur le site.

¹⁵Il y a donc deux manières d'accéder à la matrice du premier secteur du site : en cliquant sur la représentation du contenu de l'une de ses cellules ou sur l'icône à échelle réduite qui apparaît sous cette représentation.

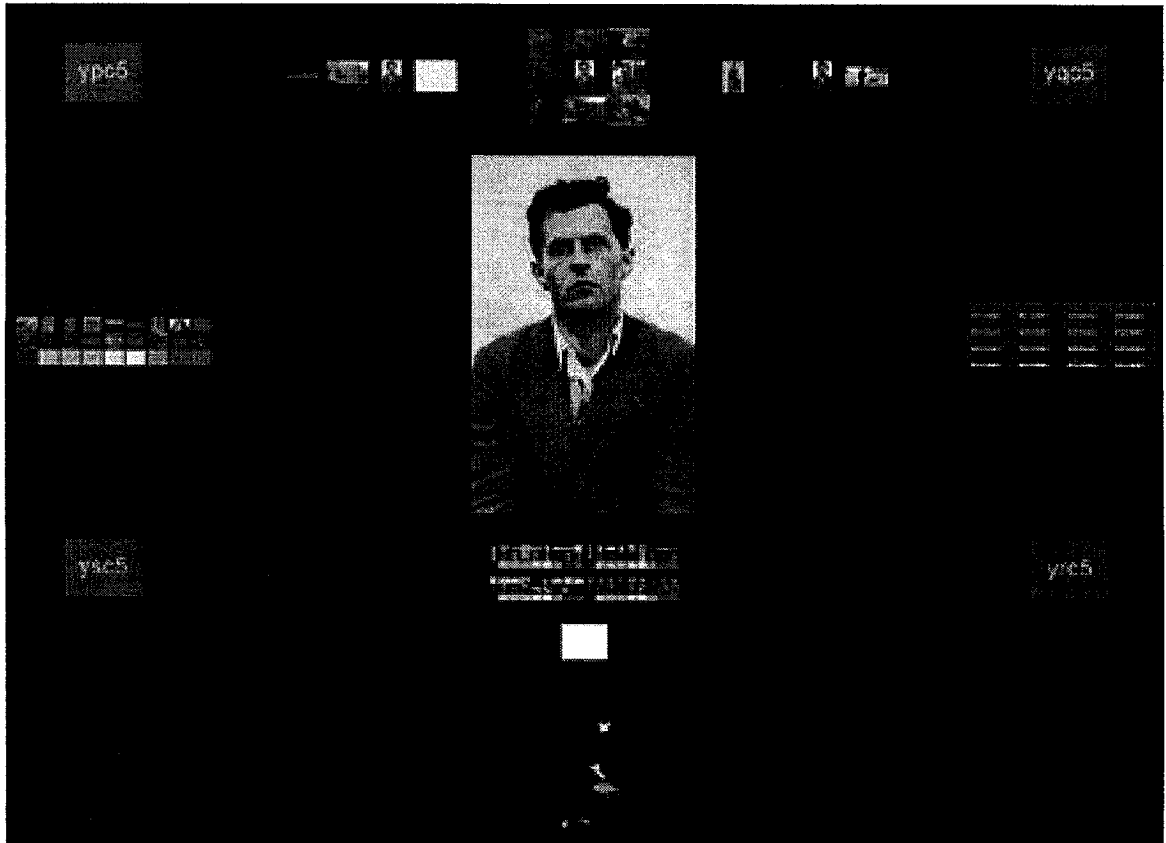


Figure 4.20

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), troisième matrice (*École de la Logique*),
image figurale *Ludwig Wittgenstein*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]



Figure 4.21

Collegium

Deuxième secteur (*Écoles*), première matrice : *École de la Mémoire*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]



Figure 4.22

Collegium
Deuxième secteur (*Écoles*), première matrice *École de la Mémoire*,
image architecturale *Plan de Rome, Ile Tibérine*

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

Le dernier, formé de la figure au livre, renvoie à la page d'entrée du site. Le premier, un rectangle blanc, donne accès à la *partie blanche* du site, laquelle est constituée de l'ensemble des informations de nature documentaire reliées au contenu de chacune des cellules matricielles du site.

Les axes vertical et horizontal de navigation ainsi que la navigation par micro-plans, sans compter l'accès à la partie blanche du site, se croisent donc sur chaque écran présentant le contenu d'une cellule matricielle. Chacune de ces cellules se trouve en quelque sorte exhaustivement située sur l'écran qui exhibe son contenu quant à sa position dans la structure du site. Elle l'est tout d'abord relativement à sa matrice d'appartenance, puis par rapport à la séquence ainsi qu'à l'ensemble qui forment respectivement l'ordonnée et l'abscisse où elle se situe dans cette dernière, ensuite par rapport à la série formée par les cellules qui sont en expansion d'une cellule déterminée du secteur précédent du site, et enfin dans sa relation avec les cellules du secteur suivant du site qui constituent son expansion. Ces rapports multiples sont tous circulationnels. C'est la raison fondamentale pour laquelle, nous l'avons vu, la structure du site est considérée comme une architecture. D'une certaine manière, le contenu du site n'apparaît avec exactitude qu'en déplacement dans sa structure. Un aplatissement du site, qui en présenterait, étalées dans un même plan, toutes les matrices, occulterait la dimension justificative, pour reprendre un concept essentiel de la morphologie architecturale¹⁶, de chaque contenu, même si les liens de structure s'y trouvaient intégralement représentés. La morphologie architecturale nous enseigne en effet, nous l'avons vu, que, dans un plan architectural donné (précisément, un plan d'étage), plusieurs graphes de circulation sont possibles en fonction des différents points de départ, pour la circulation sur l'étage, que constituent chacune des pièces de l'étage dans ce même plan — les différentes cellules du plan, si l'on peut dire. Ces graphes représentent une vue différente de

¹⁶Dont il a été question dans le premier chapitre.

la structure que celle représentée par le plan, dotée d'autant de dimensions que de pièces sur l'étage et en réalité toujours partielle puisque ce qui est représenté (c'est-à-dire vu en déplacement) est essentiellement ce qui se trouve dans la portée circulationnelle d'une pièce donnée. Les icônes matriciels qui ont été placés sur les écrans correspondant aux cellules, même s'ils fournissent en quelque sorte une échappatoire à l'axe horizontal de navigation, n'élargissent pas l'angle de vision de la cellule où se trouve logé le contenu qui apparaît à l'écran. Ils agissent plutôt d'une manière apparentée à celle d'un plan que l'on consulte en circulation, comme une structure de lieux plutôt que de déplacements, qui opère indirectement par le raisonnement plutôt que directement par la vue.

L'ensemble des contenus des cellules matricielles, qui constitue le propos de la navigation dans le site, constitue le corpus de *Collegium*, dont il sera maintenant question.

Corpus

Le corpus de *Collegium* comporte quatre catégories d'éléments, qui caractérisent respectivement chacune des quatre positions de l'ordonnée des matrices du site [figures 4.6–4.10]. La première catégorie est formée de termes qui agissent comme intitulés des énoncés philosophico-poétiques dont les segments s'affichent successivement à l'écran¹⁷ lorsque la cellule comportant ce terme est activée. La deuxième catégorie comprend des images¹⁸ représentant des constructions architecturales (édifices et plans d'étage), des formes géométriques ainsi que des schémas d'ingénierie s'affichant également à l'écran lorsque la cellule est activée. La troisième est constituée d'images¹⁹ représentant des sculptures, dessins, tableaux et photographies de figures humaines apparaissant à l'écran de la même manière. La quatrième catégorie, enfin, comporte un ensemble de citations d'auteurs sous la forme

¹⁷Techniquement, il s'agit d'un fichier de format GIF animé.

¹⁸Qui sont des fichiers de format GIF ou JPEG.

¹⁹Idem.

de segments sonores²⁰ que l'activation de la cellule matricielle fait entendre. Cette catégorie se double d'un code de couleurs organisées selon le spectre de la lumière visible et attribuées à chaque matrice du site. Ainsi les couleurs, en même temps qu'elles sont associées aux segments sonores, marquent chaque élément d'information du site en colorant la séquence dans laquelle cet élément apparaît. La génération des catégories, à commencer par le fait qu'elles sont au nombre de quatre, est arbitraire. Entendons par là qu'elle ne découle d'aucun système préalable qui en constituerait la légitimation. Les catégories de corpus appartiennent à cet égard aux notions primitives de *Collegium*, de même que sa structure et en particulier les matrices qui en constituent les unités de base.

Les positions de l'abscisse ne correspondent quant à elles à aucune catégorie. Elles déterminent plutôt et toutes ensemble un espace intracatégoriel d'organisation des unités de savoir de la matrice. Les neuf positions de l'abscisse présentent à cet égard des propriétés intéressantes, puisqu'elles permettent de créer un certain nombre de patrons symétriques d'après lesquels disposer les contenus des cellules matricielles. Ce sont principalement des patrons triptyques, dont les branches comportent un nombre variable de cellules et entrent elles-mêmes dans d'autres formes de patrons²¹. Le nombre de positions de l'abscisse n'en reste pas moins arbitraire, au même titre que le nombre et la nature des catégories de l'ordonnée. D'autres nombres auraient permis d'autres jeux formels.

Concernant les unités de savoir constitutives du contenu des cellules matricielles et qui forment la substance même du corpus, elles se rapportent, pour ce qui est du deuxième secteur du site et comme nous l'avons vu, à la matière traitée dans les quatre chapitres de la thèse. Quant à la matrice du premier secteur du site, elle se situe, d'une part et comme nous

²⁰Qui sont des fichiers de format Quicktime.

²¹Les patrons les plus fréquents sur le site sont les deux suivants, représentés ici par des séquences numériques de cellules : 3-3-3 et 4-1-4 (où chaque cellule d'une séquence 4 est mise en symétrie avec la cellule occupant la même position dans l'autre séquence 4 — ce qui peut être vu comme une série de diptyques traversés par un axe central).

l'avons vu également, en position d'entrée dans le site, de sorte qu'elle se relie naturellement à l'introduction de la thèse. D'autre part, cette matrice se situe également en position de sortie, si l'on songe au fait que c'est à elle qu'aboutit la contraction des matrices du troisième secteur. Cette double position d'entrée et de sortie (mais qui constitue également une ré-entrée), qui relève du continuum circulationnel du site, correspond aux mouvements d'initiation et de récapitulation de l'introduction et de la conclusion de la thèse. Dans l'état actuel de *Collegium*, le corpus correspondant au troisième secteur n'est pas généré, bien que les intitulés des cabinets indiquent une direction de développement qui suit une certaine logique de contenu, laquelle fait corps avec la structure d'expansion du site — ce qui signifie, donc, que la matière du corpus dans un quadrant donné d'un secteur est d'une manière ou d'une autre liée à la matière qui se trouve spécifiée dans le quadrant correspondant du secteur qui le précède. Ainsi la matrice relative à l'art architectural de la mémoire, l'*École de la Mémoire*, se trouve-t-elle expansée à l'intérieur du troisième secteur dans les quatre matrices suivantes : le *Cabinet des Bibliothèques*, le *Cabinet des Collections*, le *Cabinet des Jardins* et le *Cabinet des Cabinets d'étude*. Les trois autres matrices sont expansées comme suit : l'*École de la perspective* par le *Cabinet des Édifices*, le *Cabinet des Formes*, le *Cabinet des Cités idéales* et le *Cabinet des Proportions* ; l'*École de la Logique* par le *Cabinet des Théories*, le *Cabinet des Propositions*, le *Cabinet des Machines* et le *Cabinet des Systèmes* ; l'*École du Dessin* par le *Cabinet des Hyperités*, le *Cabinet des Analogies*, le *Cabinet des Réseaux* et le *Cabinet des Codes*.

Si nous considérons maintenant, de manière plus spécifique, les matrices du site dont le contenu est actuellement généré, à savoir celles des premier et deuxième secteurs, il est manifeste que, au-delà des contraintes exercées par le sujet général de l'oeuvre (les représentations du savoir) ainsi que par les choix quantitatifs corrélatifs de la structure du site, le corpus du site présente également une large part d'arbitraire. Si une partie de l'iconogra-

phie des chapitres de la thèse se trouve reprise dans les matrices des *Écoles*, une autre partie du contenu de ces matrices entretient des liens plus lâches et plus indirects avec elle. La part d'arbitraire est en un certain sens encore plus large dans le cas de la matrice *Agora*, qui possède, comme nous l'avons vu, une valeur d'entrée et de sortie/réentrée dans le site mais qui n'entretient avec les textes d'introduction et de conclusion de la thèse ni un rapport de reprise iconographique ni un rapport de figuration directe. Il s'agit plutôt d'une évocation de la notion de spatialité du savoir dont traite l'introduction, évocation dans laquelle un certain nombre de cas exemplaires (historiques, fictifs ou *fictionnalisés*) sont présentés.

En fait, cette question de l'arbitraire, d'abord évacuée, si ce n'est à vrai dire niée, dans le premier travail de construction du site, a pris de plus en plus d'importance tout au long de la constitution du corpus, pour devenir finalement, dans l'état actuel de l'ensemble ainsi que dans son dessin, un concept fondamental. Le site *Collegium* effectue en réalité ce que l'on pourrait appeler une *gestion de l'arbitraire*²², une affirmation qu'il faudrait peut-être généraliser à toute architecture de savoir. Une bibliothèque, par exemple, fût-elle la plus exhaustive ou la plus spécialisée, gère l'arbitraire profond de tout ce qui, dans les circonstances et selon les volontés toujours particulières qui sont caractéristiques de la génération du savoir, a trouvé à se manifester intellectuellement puis à se publier. En un deuxième sens du terme, la gestion même qu'effectue *Collegium* de son corpus est arbitraire. Elle l'est d'une part dans la sélection qu'elle opère sur le premier ensemble que constitue la bibliothèque privée de l'artiste, elle-même sélective, d'où sont tirées les unités de savoir représentées sur le site. D'autre part et comme on l'a vu, les structures de *Collegium* ne présentent elles-mêmes aucune nécessité : le contenu de *Collegium* aurait pu être organisé

²²En rappel de l'expression *knowledge management*, dont on trouve la définition suivante sur le site de la compagnie canadienne Sirsi, qui fabrique des logiciels de gestion d'information pour les bibliothèques : « L'utilisation des technologies informatiques pour organiser, gérer et distribuer électroniquement tout type d'information, adaptée aux besoins d'une large variété d'utilisateurs » (<http://www.sirsi.com/glossary.html>; je traduis).

de manière différente. Enfin, la caractéristique même de ces structures, de se situer au second degré par rapport aux unités de savoir qu'elles organisent, ne possède pas plus de nécessité. Une autre architecture de savoir pourrait l'aplatir, ramenant *Collegium* au même rang que les unités de savoir qu'il organise (la bibliothèque, donc, au même rang que ses livres), en fonction d'objectifs et de modalités gestionnaires entièrement différents²³.

Cela dit, l'arbitraire n'est pas l'aléatoire. Il coïncide plutôt avec l'idiosyncratique et plus largement avec le singulier. Les raisons qui président à la constitution d'une architecture de savoir ne peuvent prétendre qu'à l'objectivité d'une construction et non pas à celle d'un concept. Or cette objectivité n'est pas de l'ordre de l'universalité mais, encore une fois, de l'exemplarité. Les architectures de savoir n'ont aucune valeur de généralité catégorielle et leur prétention éventuelle à en avoir une ne saurait relever que d'une posture singulière. Il ne s'agit pas ici d'élaborer une théorie relativiste ou pluraliste radicale de quelque chose comme l'immanente multiplicité des cultures de savoir, mais plutôt de formuler une remarque sur la plastique du savoir. Cette plastique concerne en effet le caractère construit du savoir, sa propriété d'être un artefact. Ainsi les architectures de savoir ont-elles ceci de caractéristique, par rapport à d'autres artefacts de savoir, que leur construction implique, comme nous l'avons vu, une gradation, un rapport de niveaux entre le contenu (les unités de savoir) et la structure (l'architecture). Or ce rapport n'est pas compositionnel, c'est-à-dire qu'il ne se réduit pas à la juxtaposition de deux entités (le contenu et la structure) dont la complémentarité naturelle créerait la mise en relation. Il est plutôt d'ordre extrinsèque — artefactuel, précisément. Cette caractéristique extrinsèque est le fait du second niveau, le niveau architectural, puisque les unités du premier niveau sont données et en représentation. C'est donc la dimension architecturale du savoir qui supporte son artefactualité. C'est

²³C'est ce qui permet de comprendre une entreprise comme l'archéologie du savoir de Michel Foucault, qui transgresse les classifications historiennes de la tradition et crée un plan de positivité, l'épistémè, qui n'est pas sans se comparer à la tabula rasa cartésienne, sur lequel tout peut à nouveau être édifié et, chez Foucault, comparé.

elle qui donne aux unités de savoir cette forme extrinsèque dans laquelle elles se trouvent saisies et organisées. Et c'est également elle qui crée ce savoir singulier de second niveau que le savoir de premier niveau ne réclame pas comme une nécessité intrinsèque mais avec lequel il fait néanmoins corps comme s'il fût devenu l'une de ses versions possibles, dans un univers aux possibilités expressives infinies²⁴. En réalité, il n'existe pas de savoir de premier niveau sans un savoir de second niveau qui le spatialise et le rende accessible, *circulable*, manipulable, transformable. Le caractère extrinsèque du savoir de second niveau qualifie la *condition* du savoir de premier niveau — sa *literacy*. Il en est la qualification, non pas épistémologique, puisque celle-ci concerne les conditions (intrinsèques) de généralité du savoir de premier niveau, mais plastique. La qualification plastique concerne les conditions (extrinsèques) d'exemplarité du savoir de premier niveau — les critères de sa bonne construction, si l'on peut dire²⁵.

Pour revenir au corpus de *Collegium*, il a été progressivement monté en connaissance de son arbitraire ainsi que de celui de sa structure, l'architecture de *Collegium*. Il l'a également été en connaissance de sa condition de savoir, celle d'un hypermédia situé sur le *World Wide Web* — une condition présentant avec celle du livre imprimé ainsi que de ses circuits de diffusion des différences d'ordre paradigmatique qui ont été amplement et diversement commentées et théorisées²⁶. Parmi les différences recensées se trouve celle qui nous intéresse au premier chef, l'hypermédialité²⁷ justement, où le préfixe *hyper* marque spécifiquement le caractère extrinsèque de la construction architecturale dans laquelle s'in-

²⁴Au sens des jeux de langage de Wittgenstein. Voir plus loin la note 41 sur la multiplicité des usages de l'expression même de *jeu*. Il y aurait éventuellement un ensemble de considérations à faire sur le rapport entre condition de savoir, plastique et jeux de langage — en particulier si la théorie est saisie comme jeu de langage théorique et si la multiplicité des usages d'une expression est à son tour saisie comme plasticité.

²⁵Dans un sens apparenté aux *well-formed-formulas* dans les langages logiques, « ces formules qui sont grammaticales dans un système logistique donné, et qui peuvent être reconnues par certaines procédures décisionnelles » Greenstein [57].

²⁶En particulier dans les ouvrages de Bolter et Grusin [20], Lister [79] et Manovich [87].

²⁷Manovich et Lister parlent d'hypertextualité, et Bolter et Grusin d'hypermédialité (*hypermediacy*).

sèrent les unités de savoir qui forment le contenu de l'hypermédia²⁸. Ce caractère fait en sorte de créer, nous l'avons vu, un plan architectural de second degré par rapport à celui, premier, des éléments du contenu. Or le plan de second degré n'est pas seulement celui d'une structure, il est également celui d'un processus. Ce dernier comporte deux mouvements essentiels, la sélection et l'association, qui ont présidé au rassemblement ainsi qu'à la distribution des éléments du corpus de *Collegium*. Ce processus d'hypermédiation a des antécédents théoriques sur lesquels nous reviendrons dans la prochaine section du chapitre. Il importait de l'introduire brièvement ici dans la mesure où la logique du corpus dont la description va suivre ne se comprend que relativement à ces deux mouvements de sélection et d'association qui le spécifient, en même temps que la notion d'arbitraire précédemment introduite.

La première matrice du corpus de *Collegium* est l'*Agora* [figure 4.6], qui constitue, nous l'avons vu, la porte d'entrée dans le site. L'une des idées qui se trouvent à la base de l'oeuvre est en effet la collégialité, au sens d'un groupe d'individus liés par des questions de savoir à l'intérieur d'un lieu où s'élabore et se transmet ce savoir. Le savoir possède une dimension publique, à la fois sociale et architecturale, qui se trouve diversement affirmée, dans cette première matrice, par un ensemble d'éléments propositionnels, architecturaux, figuraux et citationnels — les mêmes catégories d'éléments, en fait, qui reviendront, comme nous l'avons vu, dans toutes les matrices du site. Il n'est pas question de procéder ici à une énumération exhaustive de tous ces éléments. Il s'agit plutôt de rendre compte de l'esprit dans lequel ces derniers ont été rassemblés dans la matrice en en présentant quelques-uns qui s'avèrent particulièrement éloquents. Dans le cas d'*Agora*, donc, considérant sa position d'entrée dans le site de même que sa propriété d'être la matrice unique

²⁸Ce lien entre l' 'hyperité' et la caractéristique d'être extrinsèque est d'ailleurs remarqué par Lister : « Le préfixe *hyper* est dérivé du grec « au-dessus, au-delà ou à l'extérieur ». Ainsi l'hypertexte en est-il arrivé à décrire un texte qui fournit un réseau de liens à d'autres textes qui sont « à l'extérieur, au-dessus et au-delà » de lui », opus cité, p. 23.

du premier secteur, il lui est revenu de représenter, dans un mouvement métonymique, la notion de collégialité à laquelle le site est consacré. La collégialité, en tant que groupe de personnes ayant à voir avec un lieu désigné, se trouve ainsi assez littéralement spécifiée, dans son premier aspect, par les images des groupes d'individus apparaissant en troisième position d'ordonnée, et dans son second aspect, par les images d'architecture apparaissant en deuxième position d'ordonnée de la matrice *Agora*.

Les images d'architecture renvoient à des édifices ou à des plans d'édifices qui entretiennent, de manières diverses, un rapport avec la connaissance. Au centre de la rangée, triptyque dans le triptyque de l'ensemble et figure emblématique de ce que l'on pourrait appeler la *triptycité* du site en son entier²⁹, l'édifice de la bibliothèque du Trinity College à Cambridge, conçu par l'architecte Christopher Wren à la toute fin du XVII^e siècle. De part et d'autre de cet édifice : tout d'abord, le Parthénon de l'Acropole d'Athènes, construit sous Périclès au V^e siècle AEC, temple consacré à Athéna, divinité des arts et de l'intelligence, et le Colisée de Rome, dont l'édification débuta au I^{er} siècle sous Vespasien, opposant aux jeux sanglants de son intériorité un ordonnancement de figures idéalisées dans les niches intermédiaires de sa façade extérieure — figures fondamentales de l'Antiquité au sein de laquelle s'est formé l'art de la mémoire ; puis, une carte de Versailles dessinée au début du XVIII^e siècle par Pierre Le Pautre, expression architecturale et urbaine d'une théorie du pouvoir absolu, et le Plan pour un Collège Magnifique également dessiné au XVIII^e siècle par l'architecte Giovanni Battista Piranesi — balancement du pouvoir et du savoir dans les mêmes termes de grandeur ; puis encore, le Palais Ducal de la ville italienne d'Urbino, qui abritait au XV^e siècle une cour humaniste dirigée par le mercenaire et mécène

²⁹La première matrice apparaît, de ce point de vue, au centre d'un triptyque dont les branches latérales sont respectivement formées des *Écoles de la Mémoire* et du *Dessin*, à gauche, et des *Écoles de la Perspective* et de la *Logique*, à droite. Chacune de ces matrices apparaît à son tour au centre d'un triptyque formé par les quatre *Cabinets* qui en constituent l'expansion dans la section suivante du site, répartis deux à deux à gauche et à droite de leur *École* de référence.

Federico da Montefeltro, et le Cénotaphe à Newton, conçu au XVIII^e siècle par un autre architecte, Louis-Étienne Boullée — juxtaposition du mécène et du savant, l'un commandant une architecture et l'autre s'y trouvant célébré ; enfin, l'édifice du Bauhaus à Dessau, en Allemagne, conçu par l'architecte Walter Gropius et construit en 1925–1926 pour abriter une vision totalisante et intellectualisée de l'art, et le complexe Biosphere 2, construit à la fin du XX^e siècle par Edward P. Bass et Space Biosphere Ventures comme une expérimentation *in vitro* des possibilités fondamentales de la vie humaine dans des environnements extra-terrestres — entreprises d'intégration de savoirs tournées vers les modalités, d'une part plastiques, et d'autre part vitales, de l'existence humaine.

Les images de groupes font également partie d'une structure triptyque dont le centre est formé par la représentation du tableau intitulé *L'École d'Athènes*, peint par Raphaël au début du XVI^e siècle, lui-même de contenu triptyque et ayant également un statut emblématique relativement à l'intégralité du site, puisque s'y trouve dépeinte une collégialité savante³⁰. De manière un peu plus nette que dans le cas précédent, les images sont arrangées ici par paires, chacune formée d'un élément occupant une position déterminée d'un côté de la rangée et d'un élément symétrique occupant la même position de l'autre côté de la rangée. Ainsi une photographie de groupe prise lors du Troisième Congrès international de Psychanalyse à Weimar en Allemagne en 1911 se trouve-t-elle couplée au fameux tableau de Rembrandt intitulé *La leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*, peint en 1632 et qui présente un groupe d'étudiants rassemblés pour une leçon d'anatomie — juxtaposition en symétrie de la médecine de l'esprit et de celle du corps. Un tableau des débuts de la Renaissance italienne montrant Dante Alighieri sur le fond des trois mondes de la Divine Comédie, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, est ensuite apparié à un tableau du XVIII^e siècle

³⁰Cette collégialité est composée notamment des figures d'Alcibiade, d'Alexandre III de Macédoine, d'Anaximandre de Milet, d'Aristote, d'Averroès, de Diogène, d'Épicure, d'Eschine, d'Euclide, d'Héraclite, de Parménide, de Platon, de Ptolémée, de Pythagore, de Raphaël (le peintre de *L'École*), de Socrate, de Xénon, de Zénon et de Zoroastre.

français peint par Jacques-Louis David montrant Socrate entouré de ses disciples au moment de boire la ciguë — juxtaposition ici, dans le registre de la mort, de l'involontaire et du volontaire, et du moment qui la suit et de celui qui la précède. Une photographie d'une séance d'évaluation dans la classe de Josef Albers au Bauhaus de Dessau en 1928–1929 se trouve quant à elle associée, en troisième position, au tableau des *Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune — mise en relation de la multiplicité des formes géométriques imaginées par les étudiants des débuts de la modernité avec celle des objets exotiques rapportés de leurs voyages par les ambassadeurs du début du XVI^e siècle. Enfin, le mur central, intitulé *Le Bon Gouvernement*, du triptyque peint au milieu du XIV^e siècle par Ambrogio Lorenzetti dans la Salle des Neuf du Palazzo Pubblico de la ville de Sienne, en Italie, dans lequel se trouvent représentés les principes et les vertus que doivent respectivement suivre et posséder les officiers publics pour, comme le titre l'indique, bien gouverner la cité, est à son tour couplé à un tableau de Hubert Robert peint au tout début du XIX^e siècle et intitulé *La salle des saisons*, qui représente les pièces en enfilade d'un musée de sculptures qu'une artiste s'essaie à saisir dans son carnet — mise en relation d'entités exemplaires disposées dans une salle où règne l'esprit d'*imitatio*.

Les citations d'auteur, qui apparaissent en quatrième position d'ordonnée, forment un mélange de considérations sur la vie collective et notamment sur les cités. Encore une fois, l'élément central forme le pivot du triptyque, les quatre éléments de la branche droite et les quatre de la branche gauche correspondant terme à terme. Autour d'une citation de Kant, qui énonce le fameux impératif catégorique concernant la valeur d'universalité des motifs de nos actions — et qui occupe également une position de généralité (au sens de l'exemplarité) relativement à l'esprit du site — sont ainsi rapportés l'un à l'autre : un extrait de *l'Enfer* de Dante, qui ouvre le cycle de la *Divine comédie*, où il est enjoint à quiconque entre de laisser toute espérance, et un extrait des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Your-

cenar, dans lequel l'empereur médite sur ses rapports avec Rome et avec sa population, notamment autour des jeux du cirque — relation entre l'Enfer et Rome, donc, et entre la souffrance et le jeu qui l'engendre ; un passage de Proust sur Florence et un de Sollers sur Venise, sur leurs peintres et sur l'imagination liée à leur nom respectif ; un passage du *Candide* de Voltaire, où il est dit qu'il faut « cultiver notre jardin » et un autre de *L'homme sans qualités* de Robert Musil, description sarcastique de la Cacanie, une « ville hyper-américaine » où l'individualité, au contraire du jardin, s'avère totalement conformiste ; un extrait, enfin, des *Investigations philosophiques* de Ludwig Wittgenstein, où la langue naturelle est comparée à une ville en croissance, et un du *Discours de métaphysique* de G. W. Leibniz dans lequel les substances (monades) sont comparées à des mondes singuliers qui sont comme une ville représentée de ses divers points de vue — caractère urbain et donc profondément architectural du langage et du monde.

Les énoncés qui apparaissent en première position d'ordonnée introduisent quant à eux un certain nombre de principes définissant une attitude générale à adopter dans les discussions sur une place publique savante. Dans la foulée des images d'architectures et de groupes, le principe occupant le centre de la rangée possède une valeur triptyque, non pas visuelle, bien sûr, mais conceptuelle. Ce principe est celui du doute, qui regarde de deux côtés, celui de la vérité de quelque chose et celui de sa fausseté, et qui marque, ce faisant, son centre — la simple possibilité. Les autres principes entretiennent, à la manière des images de groupes et des citations plus particulièrement, des liens de correspondance deux à deux, mais plus lâches — la réalité et la littéralité, la cohérence et la potentialité, l'historicité et la légitimité, l'héroïsme et la charité.

La distribution des éléments de la matrice selon les différentes positions d'ordonnée est présentée de manière spécifique dans les micro-plans des ensembles dont les icones à échelle réduite apparaissent en haut des icones d'éléments textuels, visuels ou sonores occupant le

centre des écrans du site qui leur sont consacrés. Ces micro-plans constituent en quelque sorte des vues rapprochées et enrichies des correspondances dont il vient d'être question. En particulier, la réorganisation des éléments d'une même rangée dans une micro-matrice de trois par trois cellules permet d'augmenter les aspects selon lesquels l'association des éléments s'effectue. Les couples d'éléments se trouvent en effet tous enrichis de l'élément central de la rangée, de sorte que se trouvent constitués quatre micro-triptyques (huit, si l'on considère les directionnalités), à l'intérieur desquels le passage par cet élément central génère des aspects associatifs que la simple paire d'éléments n'aurait pas montrés. D'autre part, quatre triptyques supplémentaires sont créés du fait de leur position de contiguïté le long des quatre côtés de la micro-matrice — la rangée du haut, la rangée du bas, la rangée de droite ainsi que celle de gauche. Le terme central y joue un rôle apparenté à celui des premiers triptyques, donnant le ton, en quelque sorte, du rapport associatif, créant une gradation ou une translation entre les deux termes extrêmes, ou joignant tout simplement ces derniers pour former une triade de termes faisant varier un même aspect, un propos semblable.

Sans entrer dans une description détaillée de chacune de ces micro-matrices, retenons ici certaines des associations les plus marquantes sélectionnées parmi les quatre triptyques latéraux : dans le micro-plan des images de groupes (ensemble 3) [figure 4.23], le triptyque formé par *Les Ambassadeurs*, *La salle des saisons* et *La leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*, qui présentent chacun une figure de la mort³¹, et celui formé par la leçon donnée par Josef Albers au Bauhaus de Dessau, *La mort de Socrate* et, à nouveau, *La leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*, dans lequel un parallèle est fait entre Josef Albers et le Dr Nicolaes Tulp, tous deux appliqués à leur objet d'étude et entourés de leurs étudiants, en contrepoint

³¹Rappelons le crâne qui apparaît en anamorphose, dans le tableau de Holbein, au centre et en bas du tableau, entre les deux figures des ambassadeurs. Dans *La salle des saisons*, c'est la 'statufication' qui constitue cette figure.

Ensemble 3



Figure 4.23

Collegium
Premier secteur (*Agora*), Ensemble 3

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

de *La mort de Socrate*, où ce dernier, également entouré de ses disciples, s'apprête à poser un geste exemplaire, et constitue lui-même, en ce sens, l'objet vivant de connaissance ; dans le micro-plan des images d'architecture (ensemble 2) [figure 4.24], la rotondité caractéristique du triptyque formé par le *Plan pour un Collège Magnifique*, le *Cénotaphe à Newton* et *Biosphere 2*, accompagnant le fait qu'il s'agit de trois constructions utopistes, l'une dessinée en plan, l'autre, dessinée en élévation, et la troisième, construite en trois dimensions mais avec un statut complètement expérimental³² ; dans le micro-plan des citations, celles de Musil, de Sollers et de Yourcenar, mettant en balance ces grandes cités impériales que sont la Cacanie³³ et Rome, autour de Venise colorée et représentée dans d'autres villes du monde (Londres, Chicago, New York, Berne, Tokyo, Nantes) ; le micro-plan des énoncés philosophico-poétiques (ensemble 1) [figure 4.25] est quant à lui plus abstrait et les liaisons entre les termes en conséquence multipliées, mais on relèvera, entre la Réalité et la Légitimité, l'Héroïsme comme cela qui s'y mesure et les transcende, et également, dans le triptyque latéral parallèle à celui-là, et dans un mouvement de pensée en effet parallèle au précédent, la Charité (une forme d'Héroïsme...), entre l'Historicité et la Littéralité³⁴.

Quant aux micro-plans qui présentent les éléments selon les positions que ces derniers occupent en abscisse, les séquences, ils comportent des assemblages d'éléments plus complexes que les précédents. Une partie de cette complexité tient au fait que les éléments regroupés sont de nature différente — énoncés et citations, images d'architectures et de groupes de figures. Cela a pour conséquence de multiplier considérablement les aspects

³²Et maintenant intégrée à cette institution en bonne partie utopiste qu'est une université, en l'occurrence l'Université de Columbia en Arizona.

³³La Cacanie est la ville de Vienne, qualifiée de *kaiserlich und königlich*, d'impériale et de royale (les initiales *kk* apparaissaient sur un certain nombre d'objets officiels), puisqu'elle était la capitale, non seulement de l'Autriche, mais également de l'empire austro-hongrois sous le règne de François-Joseph.

³⁴La charité dont il s'agit ici s'inspire principalement du « principe de charité » tel qu'introduit et développé dans la philosophie anglo-saxonne, à l'effet que « entre plusieurs possibilités, il faut choisir l'interprétation la plus favorable à l'interlocuteur, celle qui préserve la vérité et le sens de ses propos, qui permet de lui donner raison », Delpia [40].

Ensemble 2

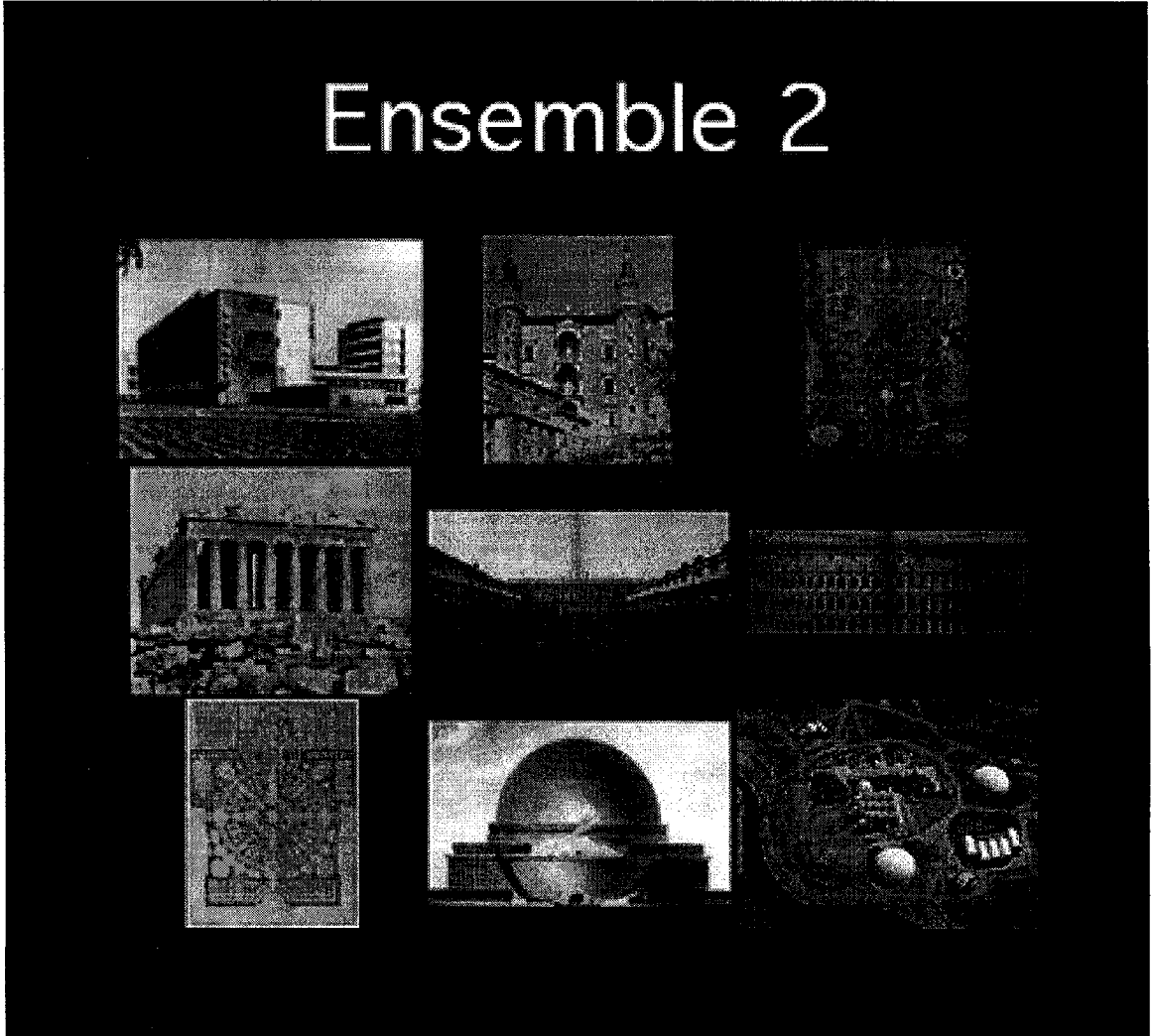


Figure 4.24

Collegium
Premier secteur (*Agora*), Ensemble 2

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

Ensemble 1

réalité

cohérence

historicité

héroïsme

doute

charité

légitimité

potentialité

littéralité

Figure 4.25

Collegium

Premier secteur (*Agora*), Ensemble 1

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

selon lesquels les éléments peuvent se relier entre eux, ce qui entraîne à son tour un changement radical de perspective quant à la nature, non seulement des regroupements effectués dans les séquences, mais également de ceux effectués dans les autres micro-plans. Il est en effet apparu de plus en plus clairement, au cours de l'élaboration de *Collegium*, que le site ne constituait nullement une réponse à la question de savoir comment se relieraient, de manière en quelque sorte intrinsèque ou conceptuellement objective, chacune des unités de savoir qui s'y trouvent représentées, que *Collegium* ne devait donc pas être considéré comme un système de savoir résolu, mais qu'au contraire la construction en son entier consistait plutôt à formuler des problèmes. Ce renversement de perspective s'est effectué en corrélation avec l'accréditation progressive de la dimension foncièrement arbitraire du site.

Pour revenir aux séquences, leur complexité s'explique également par la manière dont les éléments de contenu ont pris place dans les matrices. Ces derniers ont en effet d'abord été sélectionnés en fonction de la catégorie d'appartenance correspondant aux positions d'ordonnée. Ils ont ensuite été disposés dans les rangées des matrices de la manière décrite plus haut, selon des patrons triptyques. Il est devenu tout à fait clair, ce faisant, que les séquences d'éléments correspondant aux positions d'abscisse, c'est-à-dire les colonnes des matrices, s'avéreraient en un certain sens beaucoup moins contrôlées que les ensembles correspondant aux positions d'ordonnée et qu'elles poseraient en conséquence des problèmes d'association plus complexes. Les séquences se présentent en effet comme des énigmes ou si l'on veut, comme les données élémentaires d'un bref problème à résoudre, d'une courte histoire à raconter ou d'un petit système à imaginer. Que faire en effet avec le principe de Réalité, l'édifice du Bauhaus à Dessau, les participants au Troisième Congrès international de Psychanalyse et une citation de l'ouverture de l'*Enfer* de Dante, où il est demandé à ceux qui entrent d'abandonner tout espoir (séquence 1) [figure 4.26] ? Ou encore, à l'autre ex-

Séquence 1

réalité

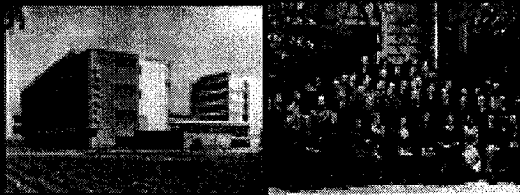


Figure 4.26

Collegium
Premier secteur (*Agora*), Séquence 1

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

trémité de l'abscisse (séquence 9) [figure 4.27], comment articuler le principe de Littéralité, le projet *Biosphere 2*, la *Leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp* et une citation des *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar, dans laquelle il est question des foules se rendant aux jeux du cirque à Rome et de leur empereur, qui trouve plus profitable d'y assister patiemment que de lire Épictète ? Ce sont là les conséquences énigmatiques (au sens de la résolution de problèmes) auxquelles a conduit un processus de sélection guidé par ce que l'on pourrait appeler *l'esprit d'une matrice*, l'idée générale qui lui fut initialement associée dans la planification générale de *Collegium* — motivée, bien entendu, par une pure idiosyncrasie intellectuelle, dans laquelle les connaissances et les émotions se sont alliées selon une logique d'autant plus complexe qu'elle s'est avérée intégralement singulière. À tout le moins les problèmes ainsi posés l'ont-ils été dans des termes désirés. . .

Les matrices de la deuxième section du site, celle des *Écoles*, bien qu'à certains égards plus spécifiques que la matrice *Agora* (notamment, comme nous l'avons dit plus haut, en raison de leur lien direct aux chapitres de la thèse), présentent néanmoins le même profil que cette dernière puisqu'elles ont été construites de la même manière. Sans entrer pour chacune d'entre elles dans autant de détails que pour la première matrice, dont la description plus exhaustive aura servi à donner un sens général de la construction du corpus de *Collegium*, il sera intéressant d'en présenter, dans ce qui va suivre, les éléments saillants.

La matrice intitulée *École de la Mémoire* [figure 4.7], qui correspond, donc, au premier chapitre de la thèse, comporte des éléments relatifs à l'art architectural de la mémoire. Le lien le plus direct avec le chapitre de thèse se trouve dans les éléments qui sont en quatrième position d'ordonnée, à savoir les citations, lesquelles reprennent, sous forme d'extraits sonores, certains des passages des textes fondateurs de Cicéron, de Quintilien et du *Rhetorica Ad Herennium* qui ont été intégrés dans le chapitre, ainsi qu'un passage complémentaire d'Aristote sur le rapport entre l'intellect et les images. Les images architecturales sont quant

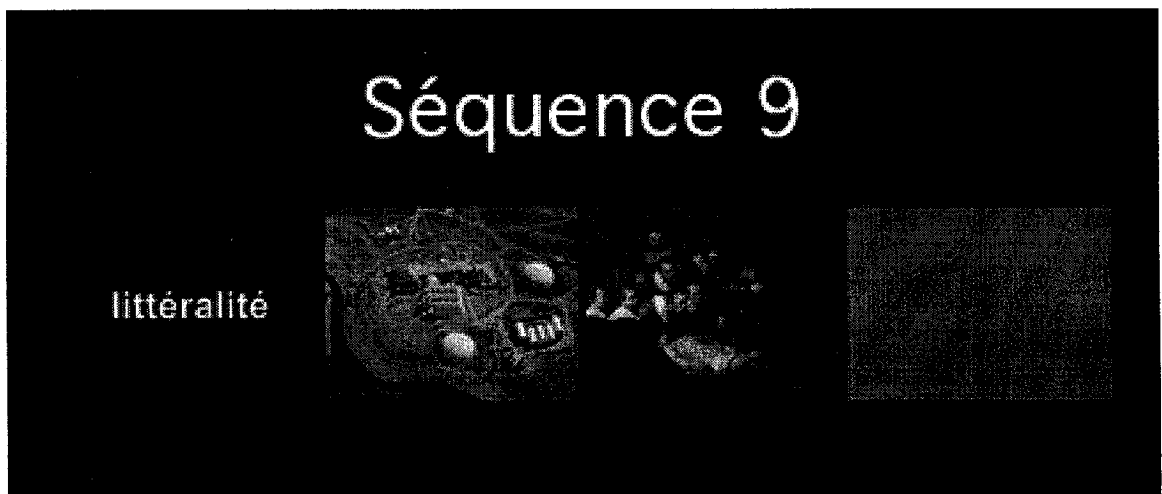


Figure 4.27

Collegium
Premier secteur (*Agora*), Séquence 9

[<http://www.suzanneleblanc.net/DossierVisuel/Collegium>]

à elles essentiellement des plans (d'une route et d'une ville, d'un édifice public, de villas), tous relatifs à la culture romaine ancienne (Pompéi, Rome, Tivoli). Pour ce qui est des images figurales, elles sont tirées de la statuaire grecque, intégrant tout à la fois des figures historiques (Aspasie, Démosthènes, Périclès, Platon), des figures mythologiques (Athéna, Nyx, la Victoire de Samothrace et une tête de cheval du quadrigé de Séléné), de même que, entre les deux sans doute, une jeune fille lisant. Ces éléments architecturaux et figuraux présentent ensemble les deux constituants essentiels de l'art de la mémoire : les plans, qui forment la structure mémorielle des discours, et les figures, qui tiennent lieu des *imagines agentes*, ces représentations saisissantes placées dans les différentes pièces d'un édifice de mémoire et qui doivent contribuer à créer l'émotion induisant la remémoration des parties de discours qui s'y trouvent déposées. Les termes qui occupent la première position d'ordonnée, enfin, présentent différents concepts impliqués dans l'art de la mémoire (l'analogie, l'ordre, la localité, l'idiosyncrasie, l'imagination, la discipline, l'émotivité, la méthode et la spatialité) et renvoient au groupe correspondant des énoncés philosophico-poétiques de *Collegium*. Si les termes occupant la même position dans la matrice *Agora* traitaient des principes devant régir la discussion sur la place publique, ceux de la matrice *Mémoire* ainsi que des autres matrices du deuxième secteur du site décrivent plutôt, mais dans la continuité du « nous » introduit dans les premiers principes, un univers philosophico-poétique, c'est-à-dire un ensemble d'entités abstraites (objets, substances, formes, mondes, micromondes, agglomérats, structures, plans de réalité, pour ne nommer que ceux-là) entre lesquelles se trouvent définis des rapports qui tiennent à la fois de la rationalité et de l'émotivité.

La matrice intitulée *École de la Perspective* [figure 4.8] présente des éléments liés au deuxième chapitre de la thèse, qui porte sur certains aspects du corpus perspectiviste de la Renaissance italienne. L'ensemble des images architecturales comprend des dessins de Piero della Francesca concernant les rapports de proportion d'une colonne, d'autres dessins

du dôme de Santa Maria del Fiore à Florence conçu par Brunelleschi ainsi que d'une partie du dispositif perspectiviste qu'il expérimenta devant le Baptistère San Giovanni, qui jouxte le précédent édifice dans la même ville, la figure géométrique correspondant au théorème VI, 2 des *Éléments* d'Euclide portant sur la proportion (qui se trouve à la base de la théorie de la perspective), et le groupe des perspectives urbinates amplement discuté dans le chapitre. Les images figurales sont celles d'un ensemble de tableaux datant de la période de la Renaissance, presque tous du Quattrocento (à l'exception d'un tableau et d'un dessin de Da Vinci ainsi que d'un détail d'une fresque de Michelangelo, qui datent du tout début du XVI^e siècle), désignant un certain nombre d'aspects relatifs à l'argument du chapitre : la cour humaniste de Federico da Montefeltro (deux segments d'un tableau de Piero della Francesca montrant, aux extrémités gauche et droite de la matrice, Battista Sforza et son époux, le Duc), le caractère fondamental de la géométrie (un tableau de Barberi montrant le géomètre Luca Pacioli et son élève, Guido — fils du Duc de Montefeltro), la théorie des proportions (dessin et tableau de Da Vinci), la perspective (*La Trinité* de Masaccio), la théorisation (*L'arrivée des ambassadeurs* de Carpaccio, ainsi qu'il en a été question dans le chapitre) et enfin, la libéralité (au sens des arts libéraux) de la perspective (la Sybille de Delphes de Michelangelo et la Remise des clefs de la bibliothèque du Vatican par Sixte IV au bibliothécaire Platina, de Da Forlì). Les extraits sonores de textes d'Euclide et de Manetti, du côté historique, et de Damisch et de Wittkower, du côté historien, puisent dans les citations du chapitre. Les termes enfin, qui occupent la première position d'ordonnée, invoquent les concepts inspirés par la problématique perspectiviste dans l'univers philosophico-poétique de *Collegium* (théorie, symétrie, origine, individualité, objectivité, (dé)monstration, proportion, construction, visualité).

La matrice corrélative du troisième chapitre de thèse, intitulée *École de la Logique* [figure 4.9], s'avère sans doute la plus convergente, puisqu'elle comporte essentiellement des

éléments tirés de la vie et de l'oeuvre de Ludwig Wittgenstein, en particulier son traité intitulé *Tractatus Logico-Philosophicus* et une construction architecturale dans laquelle le philosophe fut profondément impliqué, la maison Stonborough-Wittgenstein. Ainsi les images architecturales présentent-elles les photographies d'une vue extérieure et de différentes vues intérieures de cette maison, tandis que les images figurales, qui présentent également des photographies, réfèrent à différents moments de la vie privée du philosophe et de ses proches. Les extraits sonores sont essentiellement tirés du *Tractatus*, à l'exception de l'extrait placé au centre de la rangée (qui concerne la maison Stonborough-Wittgenstein), repris d'un recueil de remarques de Wittgenstein rassemblées et publiées de manière posthume³⁵. Les termes en première position d'ordonnée introduisent des concepts philosophico-poétiques qui ont trait à la logique (propositionnalité, consistance, fondement, unité, possibilité, formalisation, vérité, combinatoire et transparence).

La quatrième matrice enfin, intitulée *École du Dessin* [figure 4.10], est celle qui a trait au présent chapitre, ou plus précisément, à la prochaine section du présent chapitre, qui traite de la généalogie ainsi que du dessin de *Collegium*. Les images en deuxième position d'ordonnée ne sont pas tant de l'ordre de l'architecture que de celui de l'ingénierie, présentant des dessins de machines analogiques, de dispositifs hypertextuels, de réseaux informatiques de communication ainsi que de systèmes portant sur les interfaces de manipulation d'informations numériques. L'image centrale, elle, réfère au site *Collegium* lui-même, par le biais d'une mise en abîme créée par la représentation de la matrice même dont elle fait partie. Les images en troisième position d'ordonnée représentent des dessins, tableaux et photographies de figures marquantes ou anonymes ayant à voir avec la conception et l'utilisation, matérielle ou logicielle, des machines informatiques. Les extraits sonores sont tirés de textes de Vannevar Bush, Douglas Engelbart et Ted Nelson, considérés comme

³⁵ *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, ouvrage cité au chapitre 3.

les trois pionniers de l'hypertextualité dans l'histoire de l'informatique — et qui forment ensemble la généalogie dont il sera question dans la prochaine section. Les termes apparaissant en quatrième position d'ordonnée introduisent enfin, comme dans les autres matrices, des énoncés intégrant, dans l'univers philosophico-poétique de *Collegium*, les concepts relatifs à l'objet de la matrice — en l'occurrence la conceptualité, la structure, l'édification, l'idéalité, l'invention, l'ingéniosité, l'exemplarité, la fabrication et l'artefactualité.

Comme dans le cas des éléments de la matrice *Agora*, les éléments des quatre matrices *Écoles* ont été organisés selon des patrons triptyques appliqués aux rangées des matrices. Sans entrer dans une description aussi détaillée que pour la première matrice, il sera intéressant de décrire brièvement deux de ces patrons. Comme premier exemple, remarquons que les images architecturales des matrices *Mémoire*, *Perspective* et *Logique* sont organisées selon trois triptyques consécutifs (qui couvrent respectivement les positions d'abscisse 1 à 3, 4 à 6 et 7 à 9). La matrice *Mémoire* présente ainsi successivement, en deuxième position d'ordonnée, d'une part trois plans d'édifices impériaux ou sacrés, d'autre part trois plans de sections de la ville de Rome, y compris celui du Palais des Flaviens qui s'intègre continûment dans le tissu de la ville, et enfin trois plans de maisons privées de la ville de Pompéi. La matrice *Perspective* présente quant à elle, d'une part, comme on l'a vu, une étude en trois parties des proportions d'une colonne, d'autre part une figure euclidienne flanquée de deux dessins ayant trait aux constructions de l'architecte Brunelleschi, et enfin les trois perspectives urbinates. La matrice *Logique*, pour finir, présente d'une part trois vues intérieures de la fenestration de la maison Stonborough-Wittgenstein, d'autre part une vue extérieure de cette maison flanquée d'une vue de l'entrée principale depuis le hall (qui regarde la porte) et depuis la porte (qui regarde le hall) et enfin trois vues de détails de l'intérieur de la maison (dalles du sol, corridor et escalier). Comme second exemple, qui concerne encore une fois particulièrement les matrices *Mémoire*, *Perspective* et *Logique*,

les positions d'extrême droite et d'extrême gauche des rangées occupant la troisième position d'ordonnée des matrices sont respectivement constituées d'un couple d'individus, femme et homme, ayant historiquement existé : Aspasia et Périclès dans la matrice *Mémoire* (au centre, la figure d'Athéna), Battista Sforza et Federico da Montefeltro, comme nous l'avons vu précédemment, dans la matrice *Perspective* (au centre, *La Trinité* de Masaccio), et Leopoldine Kalmus et Karl Wittgenstein dans la matrice *Logique* (au centre, Ludwig Wittgenstein). Les figures d'Ada Lovelace et de Leibniz, qui occupent les positions équivalentes dans la matrice *Dessin*, font écho aux précédentes — mais leur liaison constitue une fiction de la matrice. . .

D'autre part, et encore une fois comme dans le cas des éléments de la matrice *Agora*, les écrans présentant les éléments des matrices *Écoles* comportent des micro-plans dans lesquels l'élément matriciel auquel l'écran est consacré se trouve situé par rapport à l'ensemble des éléments occupant la même position d'abscisse (la séquence) et la même position d'ordonnée (l'ensemble) dans la matrice. À la différence cependant de la matrice du premier secteur, les matrices du deuxième secteur, de même d'ailleurs que ceux du troisième secteur, comportent, comme il a été dit plus haut, un autre micro-plan, dans lequel l'élément matriciel se trouve situé par rapport aux autres éléments qui constituent avec lui l'expansion, dans le deuxième secteur (dans le troisième, pour les éléments des matrices du troisième secteur), d'une cellule matricielle du premier secteur (du deuxième secteur, dans le cas des éléments du troisième secteur). Ce micro-plan est appelé *série*, dans la mesure où il rassemble chacun des éléments des matrices d'un secteur donné qui occupent la même position cellulaire dans leur matrice respective — une position cellulaire étant définie comme l'intersection d'une position d'abscisse et d'une position d'ordonnée dans une matrice. L'un des intérêts des séries, par rapport aux séquences et aux ensembles dont il a été question précédemment, est de relier différentes matrices entre elles — les quatre

matrices du deuxième secteur du site, dans le cas qui nous occupe, et les quatre matrices occupant le même sous-quadrant dans chacun des quadrants du troisième secteur du site — situant ainsi chacun des éléments d'une matrice dans un quadrant ou dans un sous-quadrant d'un secteur du site.

D'une façon apparentée aux séquences et aux ensembles, mais selon une structure qui leur est spécifique, les séries constituent ainsi des micro-champs d'association pouvant se résoudre de différentes manières en fonction des différents aspects propres aux éléments qui en sont constitutifs et qui se trouvent différemment retenus selon les hypothèses associatives. Ces micro-champs diffèrent de ceux que constituent également les séquences et les ensembles dans la mesure où ils exploitent des facettes différentes de la structure générale de *Collegium*, laquelle peut être comparée au champ primordial associatif qui les conditionne tous. En fait, il est possible d'imaginer une grande quantité d'autres sous-structures de *Collegium*, qui détermineraient des micro-champs d'association moins évidents et plus complexes que ceux qui apparaissent sur les écrans des éléments de contenu dans l'état actuel du site. Les séquences, ensembles et séries forment, en effet, les sous-structures les plus évidentes du site — mais aussi s'agit-il ici de la mise sur pied des premières articulations d'une architecture dont le caractère indéfiniment expansible en fait, en même temps qu'un terrain d'expérimentation complexe, un projet à long terme.

Pour revenir aux micro-champs d'association, il appert que les séquences, les ensembles et les séries sont chacun marqués d'un nombre spécifique qui les identifie uniquement à travers tout le site. Le site comporte ainsi, pour ses trois premiers secteurs, 189 séquences (9 pour le premier secteur, 36 pour le deuxième et 144 pour le troisième), 88 ensembles (respectivement, selon les secteurs et dans l'ordre, 4, 16 et 64 ensembles) et 180 séries (respectivement, pour les deuxième et troisième secteurs — puisque dans le premier, comme nous l'avons vu, les séries se confondent avec les séquences — 36 et 144 séries). À ces

regroupements s'ajoutent, bien sûr, les 21 matrices du site dans son état actuel — qui, au lieu d'être identifiées par un nombre, le sont par un nom — et, à l'autre extrémité, les 756 éléments respectivement placés dans chacune des cellules matricielles du site (36, 144 et 576 éléments, selon les secteurs). Ces derniers constituent chacun un point de vue unique sur la structure du site dans son ensemble (dont la clôture actuelle, donc, est de trois secteurs) et ils peuvent être chacun considérés comme le point de justification respectif de l'un des 756 graphes possibles de la structure du site — chacun de ces graphes constituant une sous-structure de la structure intégrale du site.³⁶

Ces énumérations font de *Collegium* une machine à générer de la signification, non pas sous la forme d'énoncés sémantiquement univoques³⁷ mais plutôt, ainsi qu'il vient d'en être question, comme problèmes qui prennent la forme de champs d'association séquentiels, ensemblistes et sériels. Cette machine gère un ensemble d'unités de savoir dont les liens reposent sur des relations de contiguïté et qui sont, donc, extrinsèques plutôt qu'intrinsèques ou immanents. Les aspects en vertu desquels deux éléments sont associés, au-delà de leur contiguïté en quelque sorte physique, sont littéralement de l'ordre de la création de sens — même si les raisons invoquées après coup pour légitimer ces aspects peuvent sembler partagées et tenues pour véritables et universelles. Les séquences, ensembles, séries, matrices ainsi que les éléments de *Collegium* restent à cet égard muets. Toute qualification compromet la dimension machinique du site, sa capacité de générer des champs d'association. C'est là, encore une fois, une conséquence du grand renversement qui s'est produit au cours de l'élaboration de *Collegium*. Né d'une intention première d'organiser un savoir

³⁶Cette notion de graphe justifié relève de la morphologie architecturale et elle est utilisée de manière importante dans la théorie configurationnelle de l'architecture de Hillier, qui a été introduite au premier chapitre de la présente thèse.

³⁷Qui seraient obtenus par une fonction de composition d'unités signifiantes de base, un peu à la manière de la structure objet-propriété qui, selon certaines théories logiques, repose sur la composition des termes nominatifs, qui désignent les objets d'une proposition, et des termes prédicatifs, qui désignent les propriétés de ces objets.

déterminé, le concept du site s'est progressivement plié, nous l'avons vu, au constat de l'arbitraire et, par voie de conséquence, à l'essentielle singularité de l'organisation du savoir. Bien sûr et encore une fois, l'arbitraire n'est pas l'aléatoire et la singularité n'est pas la confusion. *Collegium* possède une cohérence interne qui tient à son processus même de construction, dont on peut postuler les prémisses et suivre les conséquences. Mais la leçon du renversement demeure fondamentale.

C'est encore la philosophie wittgensteinienne, dans toute la complexité de son premier essentialisme et de sa critique subséquente, qui permet de mieux saisir, conceptuellement et artefactuellement, la construction du site. On pourrait en effet dire que ce dernier, commencé dans l'esprit d'un système de propositions, a évolué dans la direction d'un jeu de langage. Foncièrement solitaire, comme ces jeux de balle enfantins auxquels on peut ajouter les jeux de patience et bien d'autres encore sans doute, non recensés, qui poursuivraient l'énumération que fait Wittgenstein, dans les *Investigations philosophiques*, de ce que l'on appelle *jeux*³⁸, ce jeu singulier qu'est *Collegium* s'est joué entre une bibliothèque privée et un site peu fréquenté, pour des motifs de contemplation et quelques autres encore qui tiennent, en effet, de la balle lancée au mur ou dans les airs et de la patience, ceux-là mêmes

³⁸ « Considérez par exemple ces manières de procéder que nous appelons 'jeux'. Je veux dire les jeux sur table, les jeux de cartes, les jeux de balles, les jeux olympiques et ainsi de suite. Qu'est-ce qu'ils ont tous en commun ? - Ne dites pas : 'Ils doivent avoir quelque chose en commun ou alors on ne les appellerait pas 'jeux' ' - mais regardez et voyez s'il y a quelque chose de commun à tous. - Car si vous les regardez vous ne verrez rien qui soit commun à tous, mais des ressemblances, des relations, et toute une série de choses comme cela. Encore une fois : ne pensez pas, regardez ! - Regardez par exemple les jeux sur tables, avec leurs multiples relations. Maintenant passez aux jeux de cartes ; ici vous trouvez plusieurs correspondances avec le premier groupe, mais plusieurs traits communs tombent alors que d'autres apparaissent. Quand nous passons ensuite aux jeux de balle, beaucoup de traits communs sont retenus, mais beaucoup sont perdus. - Sont-ils tous 'amusants' ? Comparez les échecs avec le tic-tac-toe. Ou y a-t-il toujours des gagnants et des perdants, ou une compétition entre joueurs ? Pensez à la patience. Dans les jeux de balle, il y a des gagnants et des perdants ; mais quand un enfant lance une balle sur le mur et l'attrape ensuite, ce trait a disparu. Regardez les parties qui se jouent sur l'habileté et la chance ; et la différence entre l'habileté aux échecs et l'habileté au tennis. Pensez maintenant aux jeux comme les rondes ; il y a ici un élément d'amusement, mais combien d'autres traits caractéristiques ont disparu ! Et nous pouvons passer à travers plusieurs, plusieurs autres groupes de jeux de la même manière ; nous pouvons voir comment les similitudes se forment et disparaissent » (Ludwig Wittgenstein [130] ¶66 p. 27 ; je traduis).

qui habitent, arbitraires et pour cela énigmatiques, le joueur solitaire dans ses mouvements imprévisibles et toujours recommencés.

Généalogie et dessin

Collegium s'inscrit dans la descendance de trois projets singuliers qui ont été conçus vers le milieu du XX^e siècle et qui font figure de véritables utopies technologiques et (hyper)discursives puisque, malgré qu'ils puissent être considérés comme se trouvant au fondement de ce que ce qui a été appelé plus haut la *deuxième condition de savoir*, ils n'ont pas été à proprement parler réalisés : la machine *Memex*, de Vannevar Bush, le système *H-LAM/T*, de Douglas Engelbart et le projet *Xanadu*, de Theodor Nelson. Il est impossible d'entrer ici dans une analyse et une discussion de ces projets, qui feraient à eux seuls et séparément l'objet de toute une thèse. En voici cependant, dans les limites de la présentation de *Collegium*, un bref aperçu.

La machine Memex — une contraction de « Memory Extension » — a été conçue à la fois comme une machine associative et comme une machine individuelle de savoir³⁹. Memex est en effet « un supplément intime à notre mémoire et qui l'élargit »⁴⁰. Ce supplément est

une sorte de fichier et de bibliothèque privée et mécanisée [...] un dispositif dans lequel un individu peut entreposer tous ses livres, ses registres ainsi que ses communications et qui est mécanisé, de telle sorte que ces derniers peuvent être consultés de manière excessivement rapide et flexible.⁴¹

³⁹Cette machine a été imaginée par Vannevar Bush au début des années 1930, mais elle n'a fait l'objet d'une publication qu'en 1945, dans un célèbre article intitulé *As We May Think* [22]. L'article a été également repris dans *Life*, Vol. 19, No. 11, 1945, pp. 112–114, 116–121, 123–124. Ces informations sont tirées du recueil d'articles dirigé par James M. Nyce et Paul Kahn et intitulé *From Memex to Hypertext : Vannevar Bush and the Mind's Machine* [101] p. 85. L'article de Bush est d'ailleurs reproduit dans ce recueil, pp. 85–110, et c'est à cette édition du texte qu'il sera fait référence ici.

⁴⁰« It is an enlarged intimate supplement to his memory », dans James M. Nyce et Paul Kahn, op. cit., p. 102 ; je traduis.

⁴¹Idem ; je traduis.

Ce qui rend possible cette consultation est un système de codage de chaque unité mémorisée, basé sur un procédé d'« indexation associative, dont l'idée fondamentale est que l'on peut faire en sorte que chaque item en sélectionne immédiatement et automatiquement un autre »⁴². La machine Memex fonctionne ainsi en analogie avec l'esprit humain, lequel « opère par association. Dès qu'il saisit un item, il enclenche immédiatement sur celui qui lui est suggéré par association de pensée, sur la base d'un réseau (*web*) compliqué de pistes portées par les cellules du cerveau »⁴³.

Le système H-LAM/T (qui se lit « Human-LanguageArtifactMethodology/Training ») de Douglas Engelbart est un projet d'augmentation de l'intellect humain⁴⁴ dont les moyens sont représentés par les éléments « LAM/T » du sigle du projet⁴⁵, considérés comme la partie amplificatrice de l'intelligence humaine⁴⁶ et impliquant de manière essentielle l'utilisation de l'ordinateur. Le système en son entier est considéré comme un « tout interactif »⁴⁷, une « synergie », au sens d'une interaction coopérative entre sa partie humaine

⁴²Idem ; je traduis.

⁴³James M. Nyce et Paul Kahn, op. cit., p. 101 ; je traduis.

⁴⁴Le projet a été élaboré au début des années soixante et il a fait l'objet de plusieurs publications subséquentes. L'article qui sert de référence ici s'intitule *A Conceptual Framework for the Augmentation of Man's Intellect* et il a été publié par Engelbart en 1963 dans un recueil d'articles dirigé par Paul W. Howerton et David C. Weeks et intitulé *Vistas in Information Handling — Volume I : The Augmentation of Man's Intellect by Machine* [47]. Cet article, comme le signale Engelbart dans une note au bas de la première page, est extrait d'un rapport plus substantiel qui fut déposé dans le cadre d'un contrat avec l'Air Force Office of Scientific Research, Directorate of Information Sciences.

⁴⁵Ces moyens sont respectivement définis comme suit : « Artefacts » — objets physiques dessinés [*designed*] pour le confort humain, la manipulation de choses ou de matériels et la manipulation de symboles. « Langage » — la manière dont un individu classe sa vision du monde dans les termes des concepts que son esprit utilise pour modéliser ce monde et les symboles qu'il attache à ces concepts et qu'il utilise en manipulant consciemment ces derniers (*penser*). « Méthodologie » — les méthodes, procédures et stratégies par lesquelles un individu organise son activité en tant qu'elle est *orientée vers un but* (résolution de problème). « Entraînement » — le conditionnement nécessaire à un individu afin de développer ses habiletés, en utilisant les moyens d'augmentation 1, 2 et 3, au point où ils deviennent effectivement opérationnels » (Douglas Engelbart, op. cit., p. 4 ; je traduis).

⁴⁶Engelbart signale que le concept d'amplification d'intelligence a d'abord été proposé par W. Ross Ashby, dans *Design for an Intelligence Amplified*, Automatic Studies, C.E. Shannon and J. McCarthy, Princeton : Princeton University Press, 1956, pp. 215–234 et dans *Design for a Brain*, New York : John Wiley & Sons, 1960 ; op. cit., p. 29.

⁴⁷Idem, p. 8 ; je traduis.

(H) et sa partie artefactuelle (LAM/T)⁴⁸. Le concept de manipulation est à cet égard fondamental puisqu'il rend possible l'interaction entre ces deux parties. Engelbart fait en effet l'hypothèse que le développement des capacités intellectuelles humaines relève d'une progression qui va de la « manipulation » mentale des concepts à celle des symboles représentant ces concepts et à celle, enfin, « manuelle, externe », des moyens liés à l'extériorisation (*externalization*) de ces symboles (papier, crayon, compas, etc.)⁴⁹. Ceci donne lieu à la formulation de ce que Engelbart appelle l'hypothèse « Néo-Whorfienne »⁵⁰, qu'il formule de la manière suivante : « Le langage utilisé par une culture ainsi que la capacité d'avoir une activité intellectuelle effective sont directement affectés au cours de leur évolution par les moyens par lesquels les individus contrôlent la manipulation externe des symboles »⁵¹. Le système H-LAM/T, prenant appui sur cette hypothèse, propose une sophistication considérable des moyens de manipulation de symboles, avec pour conséquence espérée un développement considérable de la puissance de manipulation des concepts — et une augmentation en conséquence de l'intellect humain.

Le projet Xanadu⁵², quant à lui, a été conçu par Theodor Nelson comme un « système d'entreposage » de l'information numérisée qui constitue simultanément un système d'organisation de cette information et en montre « les interconnexions et les éléments communs »⁵³. Ces interconnexions sont censées correspondre « aux véritables interconnexions des idées »⁵⁴ qui forment la substance de l'information en question, de sorte que le système

⁴⁸Idem, p. 9.

⁴⁹Idem, p. 13.

⁵⁰Qui prend le relais de l'hypothèse de Whorf selon laquelle « la vision du monde d'une culture est limitée par la structure du langage que cette culture utilise » (je traduis). Cité par Engelbart mais sans la référence, idem, p. 13. Voir l'article intitulé « Science and Linguistics » publié par Whorf en 1940 ([127] pp. 207–219).

⁵¹Idem, p. 14 ; je traduis.

⁵²Origine du terme : poème de Coleridge intitulé *Kubla Khan : or, a Vision in a Dream*, écrit en 1798. Aussi repris dans le film intitulé *Citizen Kane* de Orson Welles, créé en 1941.

⁵³*Computer Lib—Dream machines* [98] p. 143 ; les traductions sont de moi.

⁵⁴Idem.

d'entreposage Xanadu peut être considéré comme une véritable « boîte de clarification »⁵⁵.

En fait, Xanadu représente pour Nelson quelque chose de plus englobant et de plus complexe, puisqu'il est tout à la fois

un système littéraire, un engin d'entreposage, un serveur hypertexte et hypermédia, un coordonnateur de documents virtuels, un gestionnaire de réseau d'entreposage à écriture unique [*write-once*], une méthode d'édition électronique, un hypermédium ouvert, un système de fichier non-hiérarchique, un répertoire d'archives reliant tous les médias, un médium de publication faisant l'économie du papier et un logiciel de réadressage. Le lieu magique de la mémoire littéraire.⁵⁶

Xanadu incorpore en fait deux notions particulièrement importantes pour notre propos : l'hypertexte, bien entendu, et la fantique. L'hypertexte est une notion qui a été introduite par Nelson au milieu des années soixante⁵⁷ et qu'il a définie simplement comme « une écriture non-séquentielle »⁵⁸. Le caractère séquentiel de l'écriture provient, selon Nelson, de son rapport avec le discours oral ainsi qu'avec le livre. Mais, poursuit-il, « les *structures des idées* ne sont pas séquentielles »⁵⁹. Or « l'entreposage informatique et l'affichage à l'écran signifient que nous ne sommes plus dans l'*obligation* d'avoir les choses en séquence ; des structures totalement arbitraires sont possibles »⁶⁰.

La fantique, d'autre part, est une notion moins bien connue que l'hypertexte mais d'autant plus importante qu'elle en est, si l'on peut dire, congénitalement corrélative⁶¹. En bref, la fantique est définie comme « l'art et la science de la transmission des idées, sur les plans émotionnel et cognitif »⁶². Plus spécifiquement, elle consiste dans le dessin (*design*) de sys-

⁵⁵Idem, p. 144.

⁵⁶Idem, p. 141.

⁵⁷En 1965, note l'auteur, op. cit., p. 29.

⁵⁸Idem.

⁵⁹Idem.

⁶⁰Idem.

⁶¹Plus en amont, elle est redevable du système H-LAM/T ainsi que de la machine Memex, que Nelson lui-même reconnaît comme les précurseurs de son projet. Idem, pp. 16 et 32.

⁶²Idem, p. 75.

tèmes de présentation à l'écran d'ordinateur⁶³ liant les « arts de l'effet — écriture, théâtre et ainsi de suite — et les structures et mécanismes de la pensée, incluant les différentes traditions de l'événement académique (article, livre, lecture, débat et cours) »⁶⁴. Nelson identifie ultimement la fantique, ou plus précisément le « champ fantique »⁶⁵, à un continuum très large qui comprend notamment le continuum mot-image et qui correspond, en fait, à la capacité unificatrice de l'esprit humain ainsi qu'à l'unité de la perception⁶⁶. Corrélativement, le rêve de Nelson est que toute information soit éventuellement incorporée dans « le Grand Hypertexte »⁶⁷.

Les trois concepts de Memex, de H-LAM/T et de Xanadu ont marqué profondément la deuxième condition de savoir dont il a été question au début du présent chapitre. D'une part et dans la foulée de Vannevar Bush, ils ont contribué à accorder à la pensée analogique, ou plus généralement à la pensée associative, une position plus fondamentale dans l'ordre de la connaissance qu'à la pensée prédicative ou catégorielle⁶⁸. Corrélativement, le savoir en est venu à être considéré d'abord et avant tout sur le plan de ses conditions et de ses modalités individuelles de production plutôt que comme un système en quelque sorte autonome, immanent et universel sujet à une réception interprétative. D'autre part et à la suite de Douglas Engelbart, ces concepts ont contribué à rapporter le langage ainsi que la culture (et donc aussi le savoir) directement et donc essentiellement aux « moyens » servant à en manipuler « de manière externe » les éléments⁶⁹, avec pour conséquence un renversement dans le statut ontologique de ces derniers : ils n'ont plus été tenus, en effet, pour des

⁶³Idem.

⁶⁴Idem, p. 76.

⁶⁵Idem, p. 77.

⁶⁶Idem, p. 76.

⁶⁷Idem, p. 32.

⁶⁸La prédication consiste dans l'attribution d'une propriété à un objet. Cette attribution constitue une catégorisation dans la mesure où une propriété, considérée dans sa généralité, est la même chose qu'une catégorie. D'un point de vue aristotélicien, un prédicat est une catégorie.

⁶⁹Engelbart parle de manipulation des *symboles* du langage et de la culture, mais sans donner à ce terme une définition spécifiquement sémiotique.

entités mentales dont les manifestations *extérieures* (parole, écriture, objets, actions, etc.) sont complètement contingentes, mais au contraire pour des entités dépendant fondamentalement des artefacts servant à les manipuler⁷⁰. Enfin, dans le sillage de Theodor Nelson, les concepts en question ont établi que les différentes formes prises par le savoir s'intègrent dans un continuum et que les structures de manipulation du savoir sont simultanément des structures de « présentation »⁷¹. En d'autres termes, la manipulation du savoir est aussi une esthétique du savoir, de sorte que toute production de savoir implique des considérations quant à son esthétique cognitive, si l'on peut dire.⁷² Il est remarquable, pour finir, que ces trois concepts aient été motivés par une conscience aiguë de la quantité et de la complexité exponentielles de l'information, de l'urgence en même temps que du danger inhérents à cet accroissement ainsi qu'à son contrôle et de la nécessité absolue de continuer par conséquent à en garantir l'accès⁷³.

⁷⁰On peut imaginer ici une thèse plus forte et plus réductionniste que la lettre du texte de Engelbart, selon laquelle il n'existe en réalité rien d'autre que des artefacts de manipulation de symboles, c'est-à-dire que le langage et la culture font intégralement partie des artefacts qui servent à les manipuler et qu'ils en constituent simplement la partie variable — puisque différents langages et différentes cultures peuvent être manipulés par les mêmes artefacts (songeons ici au livre et à l'ordinateur, qui manipulent différents langages).

⁷¹Nelson réfère, à propos de la science de la présentation, qu'il appelle « fantique », au mot grec *phainein*, qui signifie « montrer » (*Computer Lib—Dream machines* op. cit. p. 75). L'auteur parle également d'une « boîte de clarification », « pour rendre claires, au moins dans l'entreposage informatique, les interconnexions entre les fichiers, les documents, la correspondance, les listes et les figures » dans un contexte où « cent millions d'utilisateurs ajoutent cent millions de documents à l'heure » dans un système (op. cit., p. 144). Ceci n'est pas sans faire songer, dans un ordre plus langagier (mais sans renoncer à leur dimension plastique), aux notions de monstration et de clarification chez Wittgenstein.

⁷²L'esthétique implique bien sûr la dimension réceptive, puisqu'il s'agit de « faire passer les idées à la fois *cognitivement et émotivement* » (idem).

⁷³« La somme de l'expérience humaine s'étend à une allure prodigieuse et les moyens que nous utilisons pour nous frayer un chemin à travers le labyrinthe qui en résulte vers un item momentanément important sont les mêmes que ceux qui étaient utilisés au temps des navires grésés en carré » (Vannevar Bush, op. cit., p. 89 ; je traduis) ; « La population humaine et sa production brute augmentent à un rythme considérable, mais la *complexité* de ses problèmes s'accroît encore plus rapidement. Et l'*urgence* de trouver des solutions s'accroît régulièrement en réponse au rythme croissant de l'activité ainsi qu'à son caractère progressivement globalisant » (Douglas Engelbart, op. cit., p. 2 ; je traduis) ; « [...] le Professionnalisme a créé un culte général d'incompréhension mutuelle et d'objectifs spécialisés et déconnectés. Nous avons maintenant besoin de rassembler tout le monde à nouveau. [...] Nous *devons* à nouveau devenir une communauté d'accès commun à un héritage partagé » (Theodor Nelson, op. cit., p. 32 ; je traduis).

L'oeuvre *Collegium* s'inscrit dans une deuxième condition de savoir dont l'échelle informationnelle est gigantesque. Les espoirs de totalisation, s'il en reste, s'avèrent fort précaires, quand ils ne sont pas résolument abandonnés. Il n'est même plus du tout certain que l'accès intégral à l'information, conçu comme une forme alternative de totalisation, soit garanti. Cette idée qu'avait Vannevar Bush, en développant Memex, de créer un régime de structuration du savoir tel que des idées importantes pour l'avancement de l'humanité, comme celle des lois de la génétique de Mendel ⁷⁴, ne se perdent plus durant des décennies en raison d'une distance dirimante introduite, au sein même de la classification du savoir, entre la catégorie d'appartenance d'une publication et celles auxquelles se réfèrent les spécialistes que cette publication pourrait intéresser, cette idée, malgré des progrès fulgurants en la matière, à commencer par la translation d'une première dans une deuxième condition de savoir, ne s'est pas véritablement réalisée. Il semble en effet que les innovations technologiques que ces utopies ont inspirées n'ont finalement contribué qu'à maintenir, au mieux, un degré d'accession au savoir équivalent à celui qui a toujours été, mais à une échelle décuplée que les technologies antérieures n'auraient de toute façon pu assumer. A fortiori le système d'augmentation de Douglas Engelbart, qui impliquait une courbe d'apprentissage allant à l'encontre de l'ergonomie du moindre effort qui caractérise les dispositifs actuels d'accès à l'information, et le Grand Hypertexte de Theodor Nelson, qui rêvait d'une totalisation conviviale, sont-ils restés à l'état d'idéaux.

Collegium ne prétend en aucune manière représenter, ne fût-ce qu'à son échelle minime, une réalisation de ces idéaux. Il faudrait plutôt dire que l'oeuvre en prend acte, qu'elle se développe en référence à eux et qu'elle en donne une certaine image. *Collegium* est en effet une oeuvre qui porte sur l'association des idées, sur l'arbitraire de leurs structures mais aussi sur leur dimension artefactuelle (constructive et circulatoire/manipulatoire), sur le ca-

⁷⁴Vannevar Bush, op. cit., p. 89.

ractère idiosyncratique du savoir et sur son expansion indéfinie. L'oeuvre n'est plus ici un produit fini mais un jeu — un jeu de langage — ouvert et perpétuel, dont les règles peuvent changer au fur et à mesure de la construction — le corpus prendre des tours imprévus, la structure emprunter des voies de traverse et le solitaire trouver momentanément des compagnons. La balle et le jeu de cartes (le savoir et ses éléments) attendent, dans la maison ou le jardin (dans l'atelier), que le bon vouloir s'y adonne (que l'oeuvre se poursuive). D'une certaine manière, *Collegium* relève d'un travail de *mimèsis* qui s'inscrit dans l'ancestrale tradition artistique. Mais cette *mimèsis* est à propos de ce qui s'y dérobe : ce qu'elle imite n'est pas la nature, mais la culture, dont elle reprend les éléments *ready-made*, sous une forme (une structure) qui s'inscrit sans couture dans le tissu même qu'elle prend pour objet (le *World Wide Web*). La grande égalisation caractéristique de la deuxième condition de savoir, de sa réticularité, a eu lieu. La distance représentationnelle entre l'esprit et le monde, dont vivait la *mimèsis*, a disparu devant ce que l'on pourrait appeler les *rappports d'horizontalité*, seuls admissibles dans cette seule grande réalité humaine aux limites indicibles, à l'image de l'univers dans la trame duquel elle s'insère à son tour et également sans couture.

D'un certain point de vue, *Collegium* est une oeuvre limite, un terme mis à une partie de l'entreprise de recherche dans laquelle elle a vu le jour. Il s'agit ici, comme il a été dit plus haut, du concept initial de l'oeuvre, une sorte de système hypermédial de propositions philosophico-poétiques devant faire office de théorie, mais dans une forme adaptée à la deuxième condition de savoir — une théorie dont le format ne soit pas discursif mais hyperdiscursif. Or si théorie il y a dans *Collegium*, elle relève plutôt d'un sens processionnel que d'un sens représentationnel qui réclamerait que l'on en détermine l'objet. Car *Collegium*, ainsi qu'il vient d'être dit, est à proprement parler sans objet ou si l'on veut, l'imitation n'y est pas une *mimèsis* mais un mimétisme — une formalisation qui se définit par rapport à un environnement plutôt que relativement à un objet. L'unité de base de

la structuration du site, la matrice, apparaît en effet comme une forme processionnelle⁷⁵, chaque matrice et son cortège d'éléments de savoir prenant place dans le défilé toujours expansible du site. Mais une procession ne se définit pas que par son défilé. Elle requiert un fond sur lequel sa figure apparaisse. Dans le tableau de Carpaccio, ce fond coïncide avec la ville que la procession traverse et le palais dans lequel elle arrive, ses ambassadeurs en tête. Dans *Collegium*, c'est la Toile (le *World Wide Web*) que les matrices traversent dans des ordres divers et pour des arrivées dans de multiples écrans, autant qu'il y a de sollicitations à leur endroit.

Ce que les matrices transportent avec elles, ce dont les figures (textuelles, imagières, sonores) qui les composent sont les ambassadrices, est un savoir dont l'ampleur et la complexité se voient à ce qu'ils sont chacun individuellement mais aussi à ce qu'ils constituent tous ensemble. Cela explique le caractère exemplaire de chaque élément architectural, figural et citationnel et les patrons déterminés selon lesquels ces éléments se juxtaposent dans les matrices. Et cela implique que les énoncés philosophico-poétiques rédigés spécifiquement pour le site (et qui constituent une autre forme d'écriture que la présente thèse) se comportent diplomatiquement, si l'on peut dire, dans l'esprit du savoir *re-présenté* — à commencer par le fait qu'ils parlent, en effet, au « nous ». Or l'univers de savoir que ces énoncés, ainsi que les autres figures matricielles, représentent, est révolu. Il appartient à l'Histoire. Et c'est de cela que *Collegium* est, en fin de compte, une (théorie) procession(nelle). Cette dernière (re)présente ce que l'entreprise de recherche dans laquelle elle s'inscrit reconnaît en effet comme son Histoire, ce qui, si l'on reprend les termes du tableau de Carpaccio, la baptise, son point d'origine, son fondement — sa condition, pour reprendre la figure d'Ursule. Cela établi, elle peut (elle doit !) effectuer une translation vers le présent

⁷⁵Voir cette notion au chapitre II, quatrième mouvement.

et entrer dans ce *brave new world* qu'est la deuxième condition de savoir, jusqu'où elle est arrivée et dans la langue de laquelle elle exprime sa provenance.

D'un autre point de vue, donc, *Collegium* constitue la prémisse, l'ouverture d'un champ d'investigations à l'intérieur d'une recherche qui, continuant d'être préoccupée par la dimension plastique de la théoricité, se tourne vers la dimension théorique de la plasticité. Il apparaît en effet que la théorie continue d'être l'étalon de mesure du savoir, sa forme de prédilection en même temps que la *lingua franca* de sa disciplinarité multiple, et que la question continue de se poser du statut de l'art dans ce contexte disciplinaire et théorisant. Une oeuvre peut-elle constituer une théorie et à quelles conditions — au sens où ce ne sont pas toutes les oeuvres qui peuvent constituer des théories ? Comment le concept de théorie se trouve-t-il transformé si certaines oeuvres sont des théories, c'est-à-dire si certaines formulations théoriques sont non-discursives ? Et comment l'est-il encore plus si ces formulations non-discursives s'avèrent en outre non-disciplinaires — pour autant qu'une discipline se définisse foncièrement par un objet, ce dont l'art s'avère précisément dénué ? À moins que l'on n'adresse au concept de discipline la même question qu'au concept de théorie concernant sa transformation en fonction d'un savoir sans objet, au sens traditionnel du terme ? Ce sont là des questions qui se posent actuellement avec une grande acuité dans le contexte universitaire, lequel devient en quelque sorte l'*in situ* d'une forme d'art qui n'est ni celle de l'atelier ni celle du groupe de recherche, et dont l'élaboration et la diffusion s'effectueront sans doute, au-delà des termes encore discursifs des autres disciplines et selon des modalités émergentes, dans l'hyperdiscursivité éventuellement généralisée de la deuxième condition de savoir.

Conclusion — Plastique et (hyper)théorie

Les précédents chapitres ont présenté quatre vues sur le concept d'architecture de savoir. Ces dernières correspondent chacune à un artefact intellectuel qui constitue une sorte de prisme par lequel fut examinée la question de la plasticité du savoir, et plus particulièrement celle des rapports entre la théorie et ce que l'on pourrait appeler la *plastique*. Ce sont là des termes très généraux, à proportion des enjeux qu'une telle entreprise considère, qui sont de l'ordre du passage d'une première *literacy* (condition de savoir) à une deuxième. Il ne s'est pas agi, dans ces chapitres, de démontrer l'existence d'une deuxième condition de savoir ni même d'entreprendre l'inventaire de ses caractéristiques. Ceci a plutôt été pris en quelque sorte pour acquis, dans la foulée d'un certain nombre d'ouvrages théoriques dont le propos a contribué précisément à en attester et à procéder à son analyse¹. Le travail des quatre chapitres de la présente thèse a plutôt consisté à relever une dimension tout à fait fondamentale à l'oeuvre dans ce passage, identifiée à la plasticité, et à formuler l'hypothèse de sa ramification avec la question de l'organisation des connaissances et en particulier de la division principale qui y a cours entre disciplines discursives et non-discursives — une division marquant simultanément la différence entre les disciplines ayant une capacité théorique et celles qui ne l'ont pas. Ce que chaque chapitre a ainsi voulu montrer, c'est la qualité théorique de certains artefacts à caractère intégralement ou partiellement non-discursif (les perspectives urbinates du Quattrocento et la maison Stonborough-Wittgenstein d'une part, les architectures de mémoire et le site *Collegium* d'autre part — le *Tractatus Logico-Philosophicus*, qui est intégralement discursif, énonçant quant à lui la valeur plastique de sa charpente logique).

¹En particulier dans les ouvrages de Bolter et Grusin [20], Lister [79] et Manovich [87].

Quelle est exactement cette qualité théorique dégagée des artefacts examinés ? En raison de l'enjeu fondamental du passage d'une première à une deuxième condition de savoir, la réponse à laquelle chaque chapitre a travaillé ne pouvait procéder selon la définition du concept de théorie tel que pratiqué à l'intérieur de la première condition de savoir² — qui est un concept intégralement marqué par la discursivité. Mais elle ne pouvait non plus rompre radicalement avec cette définition, pas plus que l'hypertextualité ne rompt aussi radicalement que certains ont voulu le croire avec la textualité³. Il en est d'autant plus ainsi que les artefacts examinés dans les trois premiers chapitres relèvent de la première condition de savoir (puisque'ils ont été générés antérieurement à l'émergence des hypertextes), mais dans des aspects passés inaperçus, en quelque sorte, au regard d'une conception du travail théorique dans laquelle ils étaient dotés, au mieux, d'une valeur accessoire — une valeur d'accompagnement, pour ainsi dire, en écho au statut cognitif qu'accordent à la plasticité certaines théories contemporaines. Or ces aspects sont précisément ceux que l'avènement de l'hypertextualité, et avec elle de la deuxième condition de savoir, révèlent. Cette révélation donne un sens de la continuité existant entre la première et la deuxième condition de savoir, d'une manière apparentée, encore une fois, à la préservation d'un sens de la textualité dans un contexte d'hypertextualité. À ceci près que les proportions de ce qui est discursif et de ce qui est non-discursif sont en quelque sorte inversées, ce qui oblige à une reconsidération de la nature de la théorie — pour prendre un raccourci essentialiste.

²Il n'existe pas, bien sûr, une et une seule définition du concept de théorie dans la littérature épistémologique de la première condition de savoir. Voir à ce sujet Achinstein [1]. Ce n'est pas le lieu ici de rechercher les éléments d'unification de toutes ces variantes. Le fait de considérer qu'aucune d'entre elles ne s'aventure au-delà de la discursivité sera considéré comme suffisant pour les besoins du présent propos. Il est à noter que les discussions sur le statut épistémologique des illustrations scientifiques ainsi que des modèles visuels en science aboutissent à considérer leur impact sur le plan cognitif plutôt que sur le plan théorique proprement dit — ce qui n'exclut pas que la dimension cognitive à l'oeuvre dans l'élaboration des inférences, démonstrations et preuves en science ne soit éventuellement considérée comme étant d'ordre théorique. Pour une discussion de cette nature, voir en particulier Giere [56] pp. 269–302.

³C'est particulièrement le cas de la littérature de la fin des années 1980 et de la première moitié des années 1990, dont Bolter [19] est un bon représentant.

Le raccourci qui consiste à parler de la « nature » de la théorie est tout à fait caractéristique de la première condition de savoir : l'on est tenté de le comparer à cette ligne droite qui constitue le plus court chemin entre deux points dans la géométrie euclidienne. La deuxième condition de savoir se développe quant à elle dans un esprit plus wittgensteinien (celui de la deuxième manière) : elle n'admet pas un seul fil courant à travers tout ce qui s'appelle « théories » ; elle prend plutôt la chose à l'inverse : les théories (considérées en tant que théories plutôt que relativement à leur objet) sont reliées les unes aux autres de proche en proche selon ces liens de ressemblances de famille dont il est question dans les *Investigations philosophiques* à propos des jeux et plus généralement de tous les concepts⁴. De ce point de vue, il n'existe pas à proprement parler de qualité théorique dans la deuxième condition de savoir, mais plutôt un agrégat de figures qui se distinguent les unes des autres par, précisément, leur plasticité. Or c'est l'accréditation de principe d'une variété de figures de la théorie dans la deuxième condition de savoir qui rend possible un retour sur certains artefacts générés dans le contexte de la première condition de savoir comme autant de pré-figurations théoriques. Il ne s'agit pas ici d'une recherche de fondements, puisque n'est pas posé un rapport de déduction entre les (pré)figures de la théorie dans la première condition de savoir et celles qui sont admises ou considérées comme telles dans la deuxième. La pétition de principe est donc écartée, qui consisterait à légitimer le présent par un passé que seul ce présent pouvait faire apparaître. Il s'agit plutôt d'une recherche d'exemplarités, dans une entreprise de théorisation qui n'est pas déductiviste mais constructionniste.

Comment une théorie est-elle caractérisée dans la première condition de savoir ? Dans sa plus grande généralité : par son rapport à la vérité, bien sûr, par sa propositionnalité (c'est-à-dire par le fait de comporter un certain nombre d'énoncés assertifs — ce qui est sa dimension discursive), par sa cohérence interne et enfin, dans les critériologies plus pragmatiques,

⁴Ludwig Wittgenstein [130] ¶67.

par son contexte disciplinaire. Il existe cependant des définitions plus strictes, selon lesquelles une théorie est un système hypothético-déductif, et des définitions plus spécifiques, dans lesquelles une théorie consiste à générer un pattern d'organisation de données et d'en fournir, ce faisant, les principes d'intelligibilité en même temps que d'unification⁵. Des précédentes caractéristiques générales, le rapport à la vérité et la cohérence interne peuvent être retenues comme hypothèses de continuité entre la première et la deuxième condition de savoir — les systèmes hypothético-déductifs ainsi que les patterns d'organisation de données étant considérés, pour les besoins du présent propos, comme des cas de figure de la cohérence interne. La propositionnalité a, quant à elle, éclaté en une multiplicité de médiations rassemblées sous le vocable de « non-discursivité » (ou, pour le dire autrement, elle a été relativisée comme l'une parmi plusieurs médiations possibles, les autres étant à caractère non(ou non exclusivement)-discursif). Cet éclatement n'en est pas seulement un de médium mais il concerne également la forme du contenu (l'ontologie) : la propositionnalité comporte en effet une structure prédicative, c'est-à-dire un mouvement d'attribution de propriétés à des objets, qui ne se retrouve pas (en tout cas pas nécessairement) dans les formes alternatives générées par des médiations non-propositionnelles. Cela a des conséquences de l'ordre de la relativisation sur certaines formes de cohérence interne qui, telles la structure hypothético-déductive, reposent sur la propositionnalité. Plus profondément, cela implique une mise en question de la relation à un objet comme forme caractéristique du rapport à la réalité dans le processus de théorisation.

Quant au contexte disciplinaire, il constitue, dans l'état actuel des choses et comme il en a été question dans l'introduction, une notion passablement problématique. Il appartient en effet à l'esprit, si l'on peut dire, de la deuxième condition de savoir d'établir des connexions au-delà des limites disciplinaires, selon un ordre de cohérence analogique qui se légitime

⁵Voir à nouveau Achinstein [1].

dans l'individualité du chercheur. La machine Memex de Vannevar Bush est à cet égard emblématique. Ces mouvements de traverse ont pour effet de relativiser les réserves ayant cours, dans la première condition de savoir, quant à l'importation de concepts d'une discipline à une autre ainsi que de complexifier les discussions, conséquentes à de telles importations, sur le statut métaphorique des notions immigrantes — l'on argumentera, par exemple, d'une contribution de l'appareil métaphorique au contenu même que cet appareil s'essaie à saisir⁶. D'autre part, si la dépendance du contexte disciplinaire suppose néanmoins, dans la première condition de savoir, la reconnaissance de caractéristiques générales propres à toute théorie, il est difficile d'en dire autant dans la deuxième parce que, au-delà de la relativisation de la notion de frontière disciplinaire, la logique du général et du particulier, en vertu de laquelle il peut exister des variations disciplinaires d'un même concept de théorie, y perd sa prédominance. En réalité, les recherches concernant le processus de théorisation dans la deuxième condition de savoir sont *in statu nascendi*, de sorte que l'on ne saurait, dans l'état actuel des choses, établir ce que l'on pourrait appeler les *mouvements de pensée* de la deuxième condition de savoir comme une logique intellectuelle ayant la stabilité paradigmatique de la première. Si logique il y a, elle est sans doute celle d'une transformation qui dépend intégralement de ces mouvements incrémentaux de pensée, tout à fait circonscrits et singuliers, que la société intellectuelle que nous sommes effectuée en toute méconnaissance de ce qu'elle se représente comme un prochain paradigme. L'absence de prise sur autre chose que la part inconnue de détermination des mouvements de pensée qui sont les nôtres n'exclut cependant pas l'élaboration de volontés intellectuelles. Si logique il y a, donc, dans cette condition, elle en est une de décision et de construction — plutôt

⁶Voir les travaux de George Legrady à l'Université de Californie à Santa Barbara, qui travaille notamment sur la métaphore dans les interfaces graphiques et le design de structures de données : <http://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady>.

que d'interprétation et de déduction à partir de monuments de pensée fondateurs. C'est du moins dans cet état d'esprit que la question de la théorie est posée ici.

Que voulons-nous donc que la théorie soit dans cette logique de transformation qui est aux prémices de la deuxième condition de savoir ? Quelles figures théoriques voulons-nous développer dans cette condition ? Et comment voulons-nous relier ces figures aux théories de la première condition de savoir ? La recherche entreprise ici fait l'hypothèse, nous l'avons vu, que le rapport à la vérité et la cohérence interne constituent les éléments d'une continuité réelle entre la première et la deuxième condition de savoir, *modulo* une série de transformations dont il n'est pas certain que la logique, si logique il y a, soit intégralement caractéristique d'une putative et prochaine situation paradigmatique. Dans cette hypothèse, le concept d'architecture de savoir ouvre sur un champ d'investigations dans lequel la théorie et ce qu'on peut appeler « la plastique » se lient pour constituer des artefacts intellectuels qui ne sont pas des théories au sens de la première condition de savoir mais qui maintiennent un rapport avec la vérité et qui définissent des structures dans lesquelles ce rapport se trouve entretenu. Appelons ces artefacts intellectuels des « hyperthéories »⁷ et considérons que les préfigurations théoriques dont il a été précédemment question et qui ont fait l'objet des trois premiers chapitres de la thèse sont en quelque sorte des hyperthéories avant la lettre⁸.

En quel sens peut-on parler d'un rapport à la vérité dans une condition de savoir, et en particulier dans une logique de transformations dans laquelle l'unité conceptuelle est supprimée au profit d'une multiplicité ouverte de figures, associées de proche en proche dans

⁷Dans un sens apparenté à celui dans lequel on parle d'« hyperespace », à savoir que ces artefacts comportent des dimensions constructives au-delà de celles attribuées à un noyau dont ils dépassent (vont au-delà de, ce que signifie le préfixe *hyper*) la valeur de généralité.

⁸On rejoint ici une remarque qui a souvent été faite à propos des bibliothèques (et plus généralement des collections) qui traversent toute l'histoire de la première condition de savoir, à savoir que ce sont des hypertextes avant la lettre (des hypermédias, dans le cas des collections).

un plan de développement sans généralité ? Il ne peut certes s'agir de la vérité littérale, de premier degré, qui est en prise directe, autant que faire se peut, sur la réalité naturelle (y compris la réalité naturelle humaine) — celle qu'endosse toute entreprise scientifique (y compris celles des sciences humaines) et qui se manifeste dans son ontologie. Le rapport à la vérité dans les hyperthéories passe plutôt par des artefacts de vérité, des unités déjà constituées comme savoirs en première ligne, si l'on peut dire, dans la littéralité des vérités disciplinaires. On pense ici au dispositif de Brunelleschi, qui introduisait un rapport au vrai en l'espèce d'une construction autour d'un petit tableau représentant, dans un mouvement de premier degré, le Baptistère San Giovanni. Les hyperthéories ne sont cependant pas (non plus que le dispositif brunelleschien) des métathéories, qui sont des appareils formels chargés de relever, dans une forme hypothético-déductive si elles sont formalisées, les propriétés logiques des théories. De ce point de vue, il faut considérer que les hyperthéories ne sont ni des logiques ni des métalogiques, mais des *analogiques*, dont le sens fondamental correspond à la figure inauguratrice du Memex de Vannevar Bush.

Or si c'est la possibilité d'associer entre elles n'importe quelles unités dans un corpus potentiellement illimité de savoir qui a été largement retenue du Memex, le code présidant à ces liens associatifs a été, lui, laissé dans l'ombre.⁹ Il est vrai que Vannevar Bush, bien qu'il en ait établi le caractère fondamental, ne l'a pas développé — ou plutôt, puisqu'il ne saurait exister un seul tel code étant donné le caractère à chaque fois singulier, y compris au sens de groupes ou de corporations de recherche, d'un memex, il n'en a pas développé qui puisse constituer une figure exemplaire du concept auquel il pensait. La nécessité du code dans un memex ne s'en avère cependant pas moins affirmée. Le code est ce qui relie entre elles les unités de savoir constitutives du corpus du memex, dans les mouvements

⁹Non pas chez Engelbart et Nelson cependant, qui y ont en effet travaillé, mais plutôt à partir du milieu des années 1980, où la capacité machinique de générer des hyperliens semble avoir obnubilé les questions sous-jacentes de structure.

d'une pensée en construction dont ce code, en même temps qu'il en garde les traces — ce sont les *trails*, les chemins —, en manifeste les patrons. Le code est en ce sens et très littéralement une plastique : il donne forme au corpus, une forme qui peut atteindre de grands degrés de complexité et qui manifeste, constructivement parlant, une pensée. Or la particularité d'un tel corpus et d'un tel code (d'un memex), par rapport à d'autres structures parmi lesquelles les bibliothèques et leurs systèmes de classification (auxquels fait allusion Vannevar Bush comme l'un des motifs critiques ayant présidé à la création de Memex), consiste non seulement dans le fait que d'autres memex peuvent y être intégrés (avec leurs codes spécifiques), mais également que les patrons constituant la résolution de problèmes de recherche dans le memex d'un chercheur peuvent être intégrés dans ce même memex et entrer dans la constitution de patrons élargis dès lors que la résolution du problème entrera dans la recherche visant à solutionner d'autres questions. Il existe, en d'autres termes, ce que l'on peut appeler une « horizontalité » de la pensée dans un memex, qui rend possible l'intégration progressive de différents ordres de pensée dans un même réseau de connexions et qui peut entraîner une évolution du code pour le faire.

La dimension proprement architecturale des architectures de savoir telles que développées dans la présente recherche constitue ce qui correspond au code d'un memex. Si Vannevar Bush a pensé ce code sous la forme de lettres et de combinaisons de lettres, c'est-à-dire, donc, sous la forme d'un langage, c'est sans doute qu'il se trouvait en première émergence d'une condition de savoir fondée sur le texte et plus profondément sur la dimension linguistique de la pensée. Or le code de Memex, au-delà de sa teneur langagière, ressortit plus fondamentalement, comme on l'a vu, à une plastique, au sens où il répond à des mouvements de pensée à travers un corpus de savoir. Ainsi, en même temps qu'émergeait Memex, apparaissait l'idée d'une « plastique linguistique » — selon une idée de la plastique suffisamment évoluée pour admettre le langage comme l'une de ses localités en même temps

que pour révéler sa dimension non aperçue, si ce n'est déconsidérée, dans la première condition de savoir. Il est à cet égard tout à fait remarquable que l'architecture, qui est native de la plasticité, ait été associée, dans le contexte premier de l'intellectualité gréco-romaine, au discours, relativement à une plastique de la mémorisation et de la remémoration que les études contemporaines sur l'hypertextualité n'ont pas manqué de rappeler ¹⁰. Plus tard, c'est dans des termes architecturaux, où la représentation de l'architecture s'est trouvée mise en adéquation avec l'architecture de la représentation, que s'est formée une plastique de nature réflexive, ramenant au centre de la pensée une figure marginale de la théorie, la procession, et dessinant la structure d'exemplarité qui l'accompagne. Enfin, au début du siècle dernier et au coeur d'une première manière philosophique adonnée à formuler un langage qui saisisse la logique du monde en même temps que la sienne propre, la plasticité s'est trouvée affirmée au fondement de la pensée en l'espèce de sa structure même et alors qu'elle allait prendre, dans sa foulée et en un certain sens par surcroît, une figure résolument et littéralement architecturale.

Collegium s'inscrit dans la descendance de Memex et son architecture a été pensée en écho à un code memexien. S'il apparaît comme un ouvrage de nature poético-philosophique plutôt que comme un instrument adonné à la résolution de problèmes théoriques, il n'en constitue pas moins l'esquisse d'une hyperthéorie, dans laquelle une « analogique » se trouve à l'oeuvre. Ainsi le site et la thèse avancent-ils chacun dans deux conditions différentes de savoir, mais en correspondance, si l'on peut dire, puisque chaque chapitre de la thèse est relié à une matrice de la section centrale (dans son état actuel) du site. La matrice ne constitue pas une transcription du chapitre auquel elle correspond. D'une certaine manière, on peut dire qu'elle se situe au-delà, qu'elle franchit les limites de la première condition de savoir pour s'inscrire dans son état transcédé, les prémices d'une deuxième

¹⁰Voir notamment Bolter [19], Lunenfeld [81] et Montesse [96].

condition de savoir, dans laquelle les propos de la première se trouvent, du point de vue d'une certaine logique, dispersés et, du point de vue d'une autre logique, (ré)assemblés. Le statut d'esquisse de *Collegium* en constitue à cet égard la manifestation poétique. De même que sa teneur interrogative plutôt qu'assertive. Plus profondément, l'arbitraire qui traverse *Collegium*, et qui doit être porté au compte du travail intégralement singulier dont il résulte, peut être saisi comme le lot de toute tentative d'installation sur une *terra incognita* où la pensée constitue d'entrée de jeu et pour elle-même un repère — dont elle ignore encore, cependant, s'il se trouve dans une faille du terrain ou sur une élévation.

Ouvrages lus et consultés

- [1] Peter Achinstein. *Concepts of Science—A Philosophical Analysis*. The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1968.
- [2] Leon Battista Alberti. *On Painting*. Yale University Press, New Haven, 1966 (1956). Traduit de l'italien par John R. Spencer.
- [3] Christopher Alexander et al. *A Pattern Language—Towns, Buildings, Construction*. Oxford University Press, New York, 1977.
- [4] Svetlana Alpers. *The Art of Describing—Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- [5] Aristote. *De l'âme*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1969. Traduite du grec par J. Tricot.
- [6] Aristote. *Organon I—Catégories*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1936. Traduit du grec par J. Tricot.
- [7] Aristote. *Organon V—Les Topiques*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1965. Traduit du grec par J. Tricot.
- [8] Jean-Pierre Balpe. *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*. Eyrolles, Paris, 1990.
- [9] Jean-Pierre Balpe et al. *Techniques avancées pour l'hypertexte*. Hermès, Paris, 1996.
- [10] Thierry Bardini. *Bootstrapping—Douglas Engelbart, Coevolution, and the Origins of Personal Computing*. Stanford University Press, Stanford, 2000.
- [11] Jean-François de Bastide. *La petite maison*. Gallimard, Paris, 1993.
- [12] Eugenio Battisti. *Filippo Brunelleschi*. Electa Architecture, Milano, 2002 (1976).
- [13] Michael Benedikt, éditeur. *Cyberspace—First Steps*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
- [14] Émile Benveniste. Catégories de pensée et catégories de langue. Dans *Problèmes de linguistique générale*, pages 63–74. Gallimard, Paris, 1966 (1958).
- [15] Brent Berlin et Paul Kay. *Basic Color Terms—Their Universality and Evolution*. University of California Press, Berkeley, 1969.
- [16] Tim Berners-Lee et Mark Fischetti. *Weaving the Web—The original Design and the Ultimate Destiny of the World Wide Web*. Harper, San Francisco, 2000.
- [17] Max Black. *A Companion to Wittgenstein's Tractatus*. Cornell University Press, Ithaca, 1964.
- [18] Jennifer Bloomer. *Architecture and the Text—The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. Yale University Press, New Haven, 1993.
- [19] Jay David Bolter. *Writing Space—The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, New Jersey, 1991.
- [20] Jay David Bolter et Richard Grusin. *Remediation—Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000 (1999).
- [21] Jacques Bouveresse. Wittgenstein et l'architecture. Dans Jean Clair, éditeur, *Vienne 1880-1938—L'apocalypse joyeuse*, pages 530–535. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986.

- [22] Vannevar Bush. As We May Think. *Atlantic Monthly*, 176(1) :641–649, 1945.
- [23] Oliver Byrne. *The First Six Books of the Elements of Euclid—In which Coloured Diagrams and Symbols are Used Instead of Letters for the Greater Ease of Learners*. William Pickering, London, 1847. Reproduit en ligne à <http://www.sunsite.ubc.ca/DigitalMathArchive/Euclid/byrne.html>.
- [24] Giulio Camillo. *Le théâtre de la mémoire*. Éditions Allia, Paris, 2001.
- [25] Mary Carruthers. *The Book of Memory—A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- [26] Mary Carruthers. *The Craft of Thought—Meditation, Rhetoric, and the making of Images, 400-1200*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- [27] Paul E. Ceruzzi. *A History of Modern Computing*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003 (1998).
- [28] Christiane Chauviré. *Ludwig Wittgenstein*. Éditions du Seuil, Paris, 1989.
- [29] Luciano Cheles. *The Studiolo of Urbino—An Iconographic Investigation*. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1986.
- [30] [Cicero]. *Ad C. Herennium*. Harvard University Press ; William Heinemann Ltd, Cambridge, Massachusetts ; London, 1977. Traduit du latin par Harry Caplan. Traduction française par Henri Bornecque chez Classiques Garnier à Paris.
- [31] Cicéron. *De l'orateur*. Société d'édition 'Les Belles Lettres', Paris, 1966. Traduit du latin par Edmond Courbaud.
- [32] Jean Clair, éditeur. *Vienne 1880-1938—L'apocalypse joyeuse*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986.
- [33] Francesco Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili—The Strife of Love in a Dream*. Thames & Hudson, New York, 1999 (1499). Traduction française parue sous le titre *Le Songe de Poliphile* chez Isidore Lisieux à Paris en 1883 ; réimprimé à Genève chez Slatkine en 1994.
- [34] Philippe Comar. *La perspective en jeu—Les dessous de l'image peinte*. Gallimard, Paris, 1992.
- [35] Jonathan Crary. *Techniques of the Observer—On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.
- [36] Hubert Damisch. *L'origine de la perspective*. Flammarion, Paris, 1987.
- [37] Philip J. Davis et Reuben Hersh. *The Mathematical Experience*. Birkhäuser, Boston, 1981.
- [38] Christopher De Hamel. *A History of Illuminated Manuscripts*. Phaidon, London, 1986.
- [39] Christopher De Hamel. *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Booktrade*. D. S. Brewer, Woodbridge, Suffolk, 1984.
- [40] Isabelle Delpa. *Quine, Davidson—Le principe de charité*. Presses universitaires de France, Paris, 2001.
- [41] Jacques Derrida et Peter Eisenman. *Chora L Works*. The Monacelli Press, New York, 1997.

- [42] Georges Didi-Huberman. L'art comme Renaissance et l'immortalité de l'homme idéal. Dans *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, pages 65–103. Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- [43] Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio. *Blur - The Making of Nothing*. Harry N. Abrams, New York, 2002.
- [44] Johanna Drucker. *The Century of Artists Books*. Granary Books, New York, 1995.
- [45] M. O'C. Drury. *The Danger of Words*. Humanities Press, New York, 1973.
- [46] Umberto Eco. *De Bibliotheca*. L'Échoppe, Caen, 1986.
- [47] Douglas Engelbart. A Conceptual Framework for the Augmentation of Man's Intellect. Dans Paul W. Howerton et David C. Weeks, éditeurs, *Vistas in Information Handling—Volume I: The Augmentation of Man's Intellect by Machine*, pages 1–29. Spartan Books, Cleaver-Hume Press, Washington, D. C., London, 1963.
- [48] Paul Engelmann. *Letters from Ludwig Wittgenstein—With a Memoir*. Horizon Press, New York, 1967.
- [49] Roy Eriksen. *Building in the Text—Alberti to Shakespeare and Milton*. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2001.
- [50] Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris, 1969.
- [51] Kenneth Frampton. *Studies in Tectonic Culture—The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, The MIT Press, Chicago, Cambridge (Massachusetts), 1995.
- [52] Gottlob Frege. Recherches logiques. Dans *Écrits logiques et philosophiques*, pages 170–234. Éditions du Seuil, Paris, 1971 (1918-1919). Traduit de l'allemand par Claude Imbert.
- [53] Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Rhizome—Introduction*. Éditions de Minuit, Paris, 1976.
- [54] John Gage. *Color and Culture—Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Little, Brown and Company, Boston, 1993.
- [55] Gunter Gebauer et al. *Wien • Kundmanngasse 19—Bauplanerische, Morphologische und Philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1982.
- [56] Ronald Giere. *Science Without Laws*, chapitre Visual Models and Scientific Judgment, pages 118–146. Chicago University Press, Chicago, 1999.
- [57] Carol Horn Greenstein. *Dictionary of Logical Terms and Symbols*. Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1978.
- [58] Peter J. Gärtner. *Filippo Brunelleschi, 1377-1446*. Könemann, Köln, 1998.
- [59] Paul R. Halmos. *Naive Set Theory*. Springer Verlag, New York, 1974 (1960).
- [60] Sir Thomas Heath. *Greek Mathematics*. Dover Publications, New York, 1963 (1931). Republication intégrale du *Manual of Greek Mathematics*, Oxford University Press.
- [61] Sir Thomas Heath. *A History of Greek Mathematics*. Clarendon Press, Oxford, 1921.
- [62] Sir Thomas Heath. *The Thirteen Books of Euclid's Elements*. Cambridge University Press, Cambridge, 1926.

- [63] Bill Hillier. *Space is the Machine*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- [64] Bill Hillier et Julienne Hanson. *The Social Logic of Space*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- [65] Edmund Husserl. *L'origine de la géométrie*. Presses universitaires de France, Paris, 1962 (1939, 1936). Traduit de l'allemand par Jacques Derrida.
- [66] Gary Indiana. Ludwig Wittgenstein, Architect. *Art in America*, 73 :112–133, janvier 1985.
- [67] Glenn James et Robert C. James. *Mathematics Dictionary*. Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1976 (1949).
- [68] Allan Janik et Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. Simon and Schuster, New York, 1973.
- [69] Martin Jay. *Downcast Eyes—The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press, Berkeley, 1993.
- [70] Emmanuel Kant. *Critique de la raison pure*. Presses universitaires de France, Paris, 1968 (1944, 1781). Traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud.
- [71] George P. Landow. *Hypertext—The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
- [72] George P. Landow, éditeur. *Hyper/Text Theory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
- [73] Brenda Laurel. *Computers as Theatre*. Addison-Wesley, Reading, Massachusetts, 1993.
- [74] Suzanne Leblanc. Charles W. Morris à l'atelier. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 21(1, 2, 3) :135–161, 2001.
- [75] Liane Lefaivre. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili—Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.
- [76] Gottfried Wilhelm Leibniz. *Discours de métaphysique*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1970.
- [77] Bernhard Leitner. *Die Architektur von Ludwig Wittgenstein — Eine Dokumentation / The Architecture of Ludwig Wittgenstein — A Documentation*. New York University Press, New York, 1976.
- [78] Bernhard Leitner. *The Wittgenstein House*. Princeton Architectural Press, New York, 2000. Traduit de l'allemand par Camilla R. Nielsen et James Roderick O'Donovan.
- [79] Martin Lister et al. *New Media—A Critical Introduction*. Routledge, London, 2003.
- [80] Adalgisa Lugli. *Naturalia et Mirabilia—Les cabinets de curiosité en Europe*. Adam Biro, Paris, 1998.
- [81] Peter Lunenfeld, éditeur. *The Digital Dialectic—New Essays on New Media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- [82] Claude Lévi-Strauss. *Mythologiques 1 : Le cru et le cuit*. Plon, Paris, 1964. Parus chez le même éditeur : *Mythologiques 2 : Du miel aux cendres* (1967), *Mythologiques 3 : L'origine des manières de table* (1968), *Mythologiques 4 : L'homme nu* (1971).

- [83] Claude Lévi-Strauss. *La voie des masques*. Éditions Albert Skira, Genève, 1975. Deux tomes.
- [84] Catherine Malabou, éditeur. *Plasticité*. Éditions Léo Scheer, Paris, 2000.
- [85] Norman Malcolm. *Ludwig Wittgenstein—A Memoir*. Oxford University Press, London, 1958.
- [86] Antonio di Tuccio Manetti. *The Life of Brunelleschi*. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1970. Édition critique de Domenico Robertis et Giovanni Tanturli. Traduit de l'italien par Catherine Enggass.
- [87] Lev Manovich. *The Language of New Media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- [88] Lionel March. *Architectonics of Humanism—Essays on Number in Architecture*. Academy Editions, Baffins Lane, Chichester, West Sussex, 1998.
- [89] Brian McGuinness. *Wittgenstein : A Life—Young Ludwig 1889-1921*. The University of California Press, Berkeley, 1988.
- [90] Philippe-Alain Michaud. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Macula, Paris, 1998.
- [91] William J. Mitchell. *City of Bits—Space, Place, and the Infobahn*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- [92] W. J. T. Mitchell. *Picture Theory—Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- [93] Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*. Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997.
- [94] Marie-José Mondzain. *Image, icône, économie—Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- [95] Ray Monk. *Ludwig Wittgenstein—The Duty of Genius*. The Free Press, New York, 1990.
- [96] Alain Montesse, éditeur. *Nouvelles technologies et art de la mémoire*. Éditions 00h00, Paris, 2002.
- [97] Michael Nedo et Michele Ranchetti. *Ludwig Wittgenstein—Sein Leben in Bildern und Texten*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.
- [98] Theodor Nelson. *Computer Lib / Dream Machines*. Tempus, 1974.
- [99] Theodor Nelson. *Literary Machines*. The Distributors, South Bend, Indiana, 1987.
- [100] Jakob Nielsen. *Multimedia and Hypertext—The Internet and Beyond*. AP Professional, Boston, 1995.
- [101] James M. Nyce et Paul Kahn. *From Memex to Hypertext—Vannevar Bush and the Mind's Machine*. Academic Press, Boston, 1991.
- [102] Erwin Panofsky. *La perspective comme forme symbolique*. Éditions de Minuit, Paris, 1975. Traduction sous la direction de Guy Ballangé. Paru d'abord en allemand en 1927.
- [103] Erwin Panofsky. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Meridian Books, New York, 1957.

- [104] Erwin Panofsky. *Idea—Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Gallimard, Paris, 1989 (1983 ; 1924).
- [105] Georges Perec. *La vie mode d'emploi*. Librairie Garnier-Flammarion, Paris, 1980 (1978).
- [106] Terisio Pignatti. *Carpaccio*. Éditions Albert Skira, Genève, 1958.
- [107] John Pinsent. *Greek Mythology*. Paul Hamlyn, London, 1969.
- [108] Karl Popper. *Objective Knowledge : An Evolutionary Approach*. Clarendon Press, Oxford, 1972. Recueil d'articles de l'auteur.
- [109] Luigi Prestinenza Puglisi. *HyperArchitecture—Spaces in the Electronic Age*. Birkhäuser, Basel, 1999 (1998).
- [110] Quintilien. *Institution oratoire*. Société d'édition 'Les Belles Lettres', Paris, 1979. Traduit du latin par Jean Cousin.
- [111] Olga Raggio et Antoine M. Wilmering. *The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996.
- [112] Rush Rhees, éditeur. *Recollections of Wittgenstein*. Oxford University Press, Oxford, 1984. Hermine Wittgenstein, Fania Pascal, F. R. Leavis, John King, M. O'C. Drury.
- [113] Paolo Rossi. *Logic and the Art of Memory—The Quest for a Universal Language*. The University of Chicago Press, Chicago, 2000 (1983). Traduit de l'italien par Stephen Clucas.
- [114] Pasquale Rotondi. *The Ducal Palace of Urbino—It's Architecture and Decoration*. Alec Tiranti, London, 1969.
- [115] Agnès Rouveret. Critique d'art (Antiquité gréco-romaine). *Encyclopedia Universalis*, 2002. Version 8, DVD.
- [116] Salvatore Settis. Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque. Dans Marc Baratin et Christian Jacob, éditeurs, *Le pouvoir des bibliothèques*, pages 122–171. Albin Michel, Paris, 1996.
- [117] Quentin Skinner. *L'artiste en philosophe politique—Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*. Éditions Raisons d'Agir, Paris, 2003.
- [118] Richard Sorabji. *Aristotle on Memory*. Brown University Press, Providence, 1972.
- [119] Colin St John Wilson. The Play of Use and the Use of Play—An Interpretation of Wittgenstein's Comments on Architecture. *Architectural Review*, (180) :15–18, juillet 1986.
- [120] Barbara Maria Stafford. *Good Looking—Essays on the Virtue of Images*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- [121] William Harris Stahl. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts—The Quadrivium of Martianus Capella, Latin Traditions in the Mathematical Sciences, With a Study of the Allegory and the Verbal Disciplines by Richard Johnson with E. L. Burge*. Columbia University Press, New York, 1971. Volume I.
- [122] William Harris Stahl et E. L. Burge, éditeurs. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts—The Marriage of Philology and Mercury*. Columbia University Press, New York, 1977. Volume II. Traduit du latin par William Harris Stahl et Richard Johnson avec E. L. Burge.

- [123] Randolph Starn. *Ambrogio Lorenzetti—The Palazzo Pubblico, Siena*. George Braziller, New York, 1994.
- [124] J. P. Steadman. *Architectural Morphology—An Introduction to the Geometry of Building Plans*. Pion Limited, London, 1983.
- [125] Christian Vandendorpe. *Du papyrus à l'hypertexte—Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Éditions du Boréal, Québec, 1999.
- [126] Vitruvius. *Ten Books on Architecture*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999. Traduit du latin par Ingrid D. Rowland.
- [127] Benjamin Lee Whorf. *Language, Thought, and Reality*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1956. Recueil d'articles de l'auteur.
- [128] Paul Wijdeveld. *Ludwig Wittgenstein, Architect*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994 (1993).
- [129] Hermine Wittgenstein. Familienerinnerungen/Family Recollections. Dans *Die Architektur von Ludwig Wittgenstein — Eine Dokumentation / The Architecture of Ludwig Wittgenstein — A Documentation*, pages 17–32. New York University Press, New York, 1976.
- [130] Ludwig Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. Blackwell Publishing, Oxford, 2001 (1953). Traduction anglaise par G. E. M. Anscombe.
- [131] Ludwig Wittgenstein. Some Remarks on Logical Form. *Proceedings of the Aristotelian Society*, IX :162–171, 1929.
- [132] Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge & Kegan Paul, The Humanities Press, London, New York, 1961 (1922). Traduction anglaise par D. F. Pears et B. F. McGuinness. Traduction française par Gilles-Gaston Granger chez Gallimard à Paris en 1993.
- [133] Ludwig Wittgenstein. *Vermischte Bemerkungen / Culture and Value*. Basil Blackwell, Oxford, 1980 (1977). Traduction anglaise par Peter Winch. Traduction française par Gérard Granel chez Flammarion à Paris en 2002 (1990, 1984).
- [134] Ludwig Wittgenstein. *Wörterbuch für Volksschulen*. Hölder-Pichler-Tempsky, Wien, 1977 (1926).
- [135] Rudolf Wittkower. Brunelleschi and 'Proportion in Perspective'. Dans *Idea and Image—Studies in the Italian Renaissance*, pages 125–135. Thames & Hudson, London, 1978 (1953).
- [136] Benjamin Woolley. *Virtual Worlds—A Journey in Hype and Hyperreality*. Blackwell, Oxford, 1992.
- [137] Frances A. Yates. *The Art of Memory*. Pimlico, London, 1992 (1966).