

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 72 (1985)
Heft: 5: Grüner als Grün : Gärten in der Stadt = Plus que vert : jardins dans les villes = Greener than green : urban gardens

Artikel: Von der Utilitas zur Venustas : Notizen zur Typologie des Gartens = Utilitas versus Venustas : notices sur la typologie du jardin
Autor: Trümpy, Ivo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54761>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von der Utilitas zur Venustas

Notizen zur Typologie des Gartens

Der Garten, der im Altertum geboren wurde mit rein funktionellen und utilitaristischen Absichten, verwandelte sich sehr schnell zu einem Ort des Genusses, er besitzt eigene Räume und Objekte, er hat eine eigene «botanische Typologie» und wird hauptsächlich zu einem Kontrollinstrument für die Umgebung. Der Garten ist Architektur mit einer eigenen Geschichte: von der geschlossenen Einfriedung der Römer zu den komplexen Regeln des mittelalterlichen Klosters, von der Geometrie der Renaissance zur Theatralik des Barocks, von der Urbanität des neunzehnten Jahrhunderts zur sozialen Utopie des Modernen. Bis zu seiner Involution, als er, zu einer Restzone in der modernen Urbanistik herabgesetzt, zu einem Instrument für die Wiedergutmachung der Schäden der Nachkriegszeit wurde. Doch gerade durch die Kenntnis der Geschichte und auf der Suche nach den Wurzeln und nach den Konstanten lässt sich für den Garten die autonome und qualifizierende Rolle für das Stadtbild wiederfinden.

Notices sur la typologie du jardin

Né dans l'Antiquité dans des intentions purement fonctionnelles et utilitaristes, le jardin s'est très vite transformé en un lieu de plaisir; il comporte son espace et ses objets propres, il a une «typologie botanique» spécifique et devient essentiellement un instrument contrôlant l'environnement. Le jardin est une architecture ayant sa propre histoire: de l'enclos des romains aux règles complexes du monastère moyenâgeux, de la géométrie Renaissance aux fastes du baroque, de l'urbain du dix-neuvième siècle à l'utopie sociale du moderne. Pour finir, une involution le dégrade pour en faire l'espace restant de l'urbanisme moderne et un instrument compensant les dommages de l'époque d'après-guerre. Pourtant c'est précisément en connaissant son histoire et en recherchant ses racines et ses constantes que l'on redonnera au jardin le rôle autonome qui qualifie l'image de la ville.

(Texte français voir page IV).

Notes on the typology of the garden

The garden, originating in Antiquity with purely functional and utilitarian intentions, was transformed very rapidly into a place of enjoyment; it possesses its own spaces and objects; it has its own "botanical typology" and becomes mainly an instrument for gauging the environment. The garden is architecture with a history of its own: from the walled-in garden of the Romans to the complex rules of the medieval monastery, from the geometry of the Renaissance to the theatricality of the Baroque, from the urbanity of the 19th Century to the social utopia of the Modern. Down to its involution, when, reduced to a residual area in the modern urbanistic conception, it has become an instrument for repairing the havoc of the post-war period. But it is precisely through the knowledge of its history and in quest of its roots and constants that there can be rediscovered for the garden its autonomous and modifying function for the urbanistic scene.

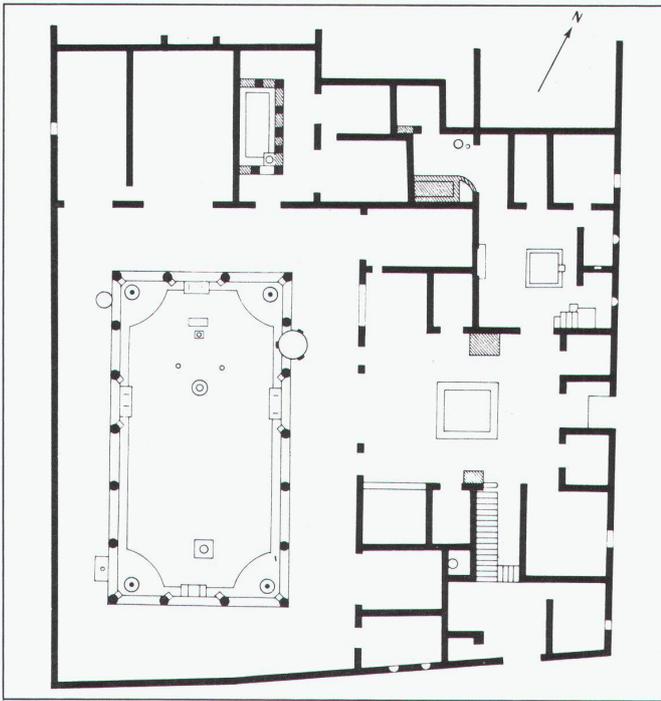
Zu den bekannten materiellen Anzeichen der Umweltzerstörung gesellen sich Phänomene der ästhetischen und pflanzlichen «Verschmutzung» auf kultureller Ebene. Tatsächlich besteht das Bild der Privatgärten und öffentlichen Grünanlagen, das sich uns bietet, aus einer trostlosen und konformistischen Monotonie: blaue und gelbe Hecken aus «*cipressus arizonica*», Millionen von Thujas, Kiefern, Zedern und eine ganze Reihe immergrüner Bäume; Bäume, die unbeweglich und unveränderlich sind und von ihren Besitzern einzig und allein deshalb gewählt wurden, weil sie keinerlei Gartenarbeit erfordern. Nicht um einer Geschichtsverfälschung willen, als Hervorhebung einer heute ganz offensichtlich auf der Basis anderer Parameter definierten «Aktualität des Problems», sondern vielmehr in einer zweitausend Jahre alten Abhandlung (Lucio Giunio Moderato Columella, *Die Kunst der Landwirtschaft*) findet sich die folgende Bemerkung: «Wenn ich diese Dinge so betrach-

te und immer wieder an die schändliche Apathie denken muss, die schuld ist am Verschwinden der althergebrachten Landwirtschaftspraxis, so steigt in mir die Angst hoch, dass diese Beschäftigung den freien Bürgern unserer Städte einst mühsam und vielleicht sogar schändlich erscheinen möge.» Zuerst waren es die Römer, die dem bebauten Land absichtlich entworfene Formen aufzuzwingen begannen und so einer nicht bloss technischen oder wirtschaftlichen, sondern auch ästhetischen Betrachtungsweise die Tür öffneten.

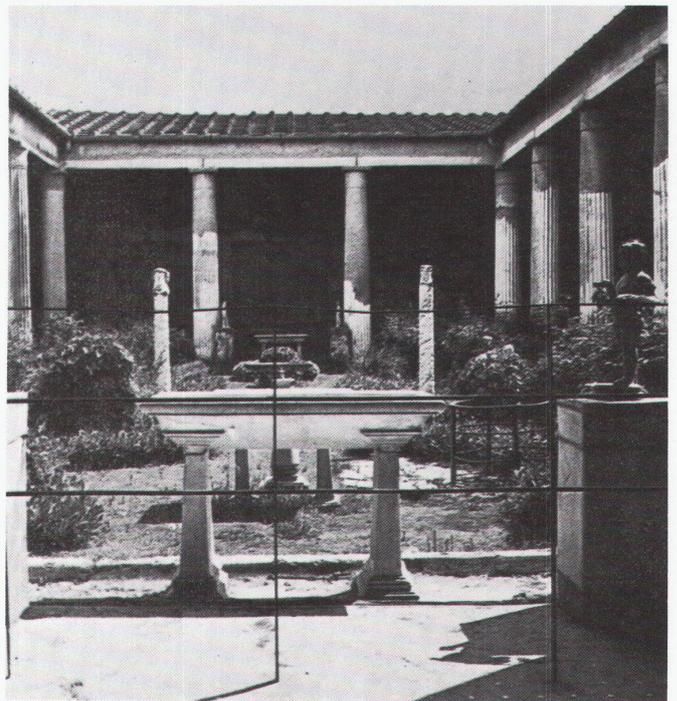
Der klassische Garten

Bereits in Marco Terenzio Varro (116–27 v. Chr.) 37 v. Chr. veröffentlichtem *De re rustica* ist das klare Bewusstsein vorhanden, dass das Agrarland nicht nur zur *utilitas* (zur Nutzung) da sei, sondern auch den ästhetischen Anforderungen und dem Genuss – der *venustas*, *voluptas* und der *delectatio* (der Schönheit, der Freude und dem Vergnügen) –

genügen müsse. Seit dem Ende der Republik und während der gesamten Kaiserzeit hatte die Kunst des Gartenbaus einen wichtigen Platz im täglichen Leben der Römer. Die Gärten wurden der Architektur untergeordnet, und dies führte in der Folge zur Form des italienischen Gartens der Renaissance und des Barocks. Die Kunst des Gartenbaus, von Cicero *ars topiaria* (die Kunst der Gärtnerei) genannt, bestand nicht, wie oft behauptet, aus dem Schneiden immergrüner Laubpflanzen zu Skulpturen und architektonischen Formen, sondern in der Kunst der Landschafts-Reproduktion, ähnlich jener der Malerei. Sie sollte die Bedeutung des Religiösen inmitten idyllischer Landschaften ausdrücken und dem *otium* (der Musse) einen Rahmen verleihen. Zu den am häufigsten mit Grotten, Nischen, Höhlen, Statuen, Brücken und Bächen kombinierten Büschen und Bäumen gehörten der Efeu, das Immergrün, die Rose, der Buchsbaum, die Zypresse und die Platane.



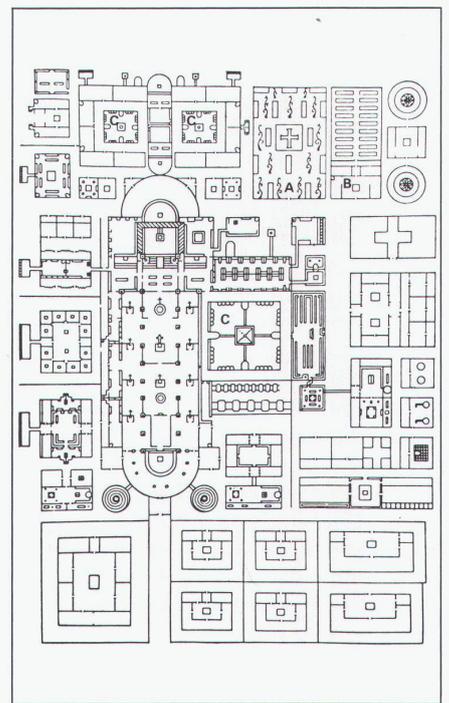
1



2



3

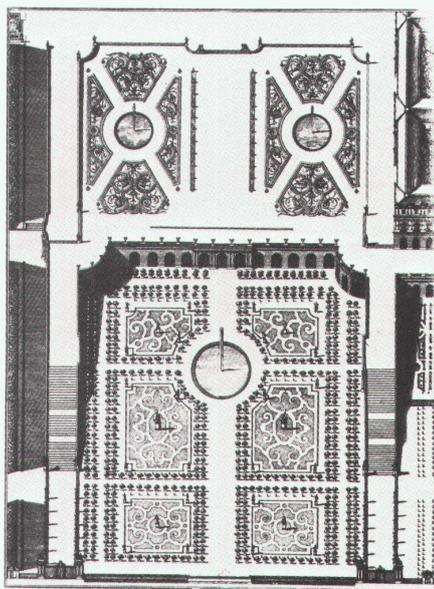


4

1 2
 Haus Vetii in Pompei. Links Grundriss mit dem Garten im Zentrum (5). Rechts Ansicht des Gartens mit dem **Peristilio** / Maison Vetii à Pompéi. A gauche plan avec jardin au centre (5). A droite, vue du jardin entouré du **Peristilio** / Vetii house in Pompei. Left, plan with the garden in centre (5). Right, elevation view of garden with the **Peristilio** around it

3
 Der **Hortus conclusus** schloss in einem geometrisch definierten Raum eine idealisierte Natur ein: Bild eines rheinischen Malers des 15. Jh. / Le **Hortus conclusus** enfermeait une partie de nature idéalisée dans un espace géométriquement défini: tableau d'un peintre rhénan du 15ème siècle / The **Hortus conclusus** enclosed an idealized natural environment within a geometrically defined space: by a Rhine-land painter of the XV century

4
 Kloster von St. Gallen
 A Friedhof mit Obstgarten
 B Garten für Heilkräuter
 C Kreuzgang, neben Kirche und Wohnungen der Mönche
 Cloître de St-Gall
 A Cimetière avec verger
 B Jardin des plantes médicinales
 C Cloître près de l'église et des logements des moines
 Monastery of St. Gall
 A Graveyard with orchard
 B Medicinal herb garden
 C Cloister, next to church and cells of the monks



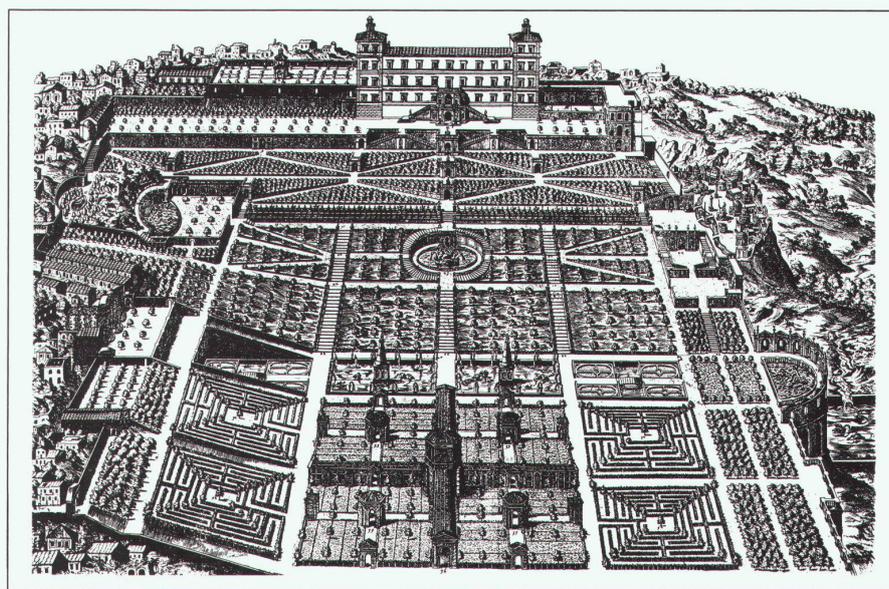
5

Der Garten des Mittelalters

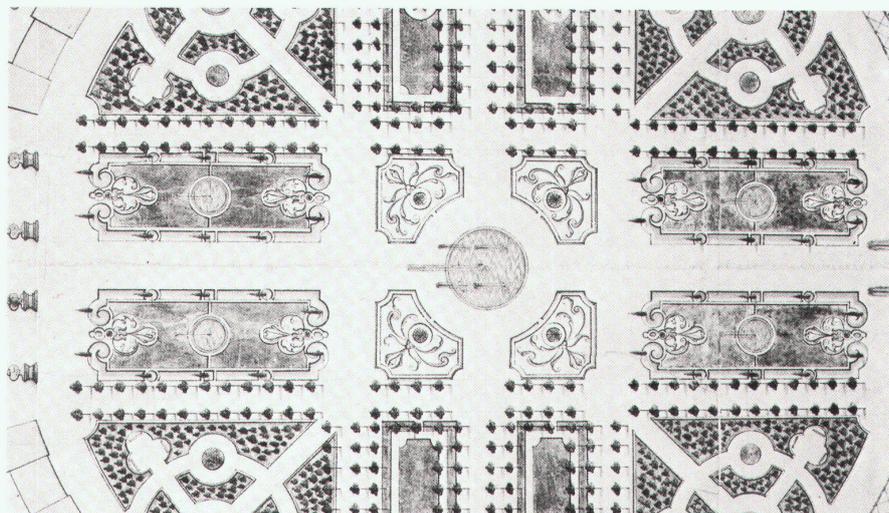
Der Untergang des römischen Reiches brachte im Mittelalter auch den Untergang der Denkmäler und Gärten mit sich. Die Gartenbaukunst beschränkte sich auf kleine Kreuzgänge in Klöstern und die Innenhöfe von Schlössern. Die Rekonstruktion gotischer Gärten ist uns mit Hilfe historischer Zeugenaussagen, Briefen sowie Miniaturen, Bildern und Wandteppichen möglich.

Das Mittelalter ist die Zeit der grössten Pracht des *hortus conclusus* (des Innenhofes) und der Kreuzgänge, zweier völlig verschiedener Dinge. Der Ausdruck *hortus conclusus* (umfriedeter Hof oder Innenhof) definiert jenen introvertierten, umschlossenen und ummauerten Raum, jenen perfekten Garten von überirdischer Schönheit, in dem die Natur ihre «ursprüngliche Reinheit der Schöpfung» wiederfindet. Die grundlegenden Elemente dieser kleinen Gärten des Mittelalters, wie sie in den bildlichen und poetischen Darstellungen erscheinen, sind hohe, gemauerte Einfriedungen, Hecken- und Binsengeflechte, Blumenwiesen, Fruchtbäume, immergrüne Bäume in kleinen Gruppen, schattige Pergolen, Brunnen und Springbrunnen aus Marmor. Besonders schön sind die gotischen Volieren, die gross genug waren, um einen oder zwei Bäume zu enthalten, auf denen die Vögel sitzen konnten.

In den Kreuzgängen waren keine Blumen zu finden, da sie ja die Transzendenz symbolisieren sollten: nur Büsche und immergrüne Pflanzen waren zugelassen, niemals aber eine vergängliche Blume. Eines ihrer Grundelemente waren die Wege – jeweils ein gedeckter und ei-



6



7

ner im Offenen – die sich im Gegenzugweisersinn kreuzten. Diese Kreuzgänge waren normalerweise so ausgerichtet, dass jeder Teil des Gartens vom Tageslicht beschienen wurde: der Beginn des Weges jeweils von der untergehenden und das Ende von der aufgehenden Sonne. Auch die Pflanzen wurden zur besseren geistigen Genesung plziert: die dunkleren und düsteren Pflanzen (wie die Zypressen und Koniferen) am Beginn und die lebhafteren und farbigeren am Ende des Weges.

Der Garten der Renaissance

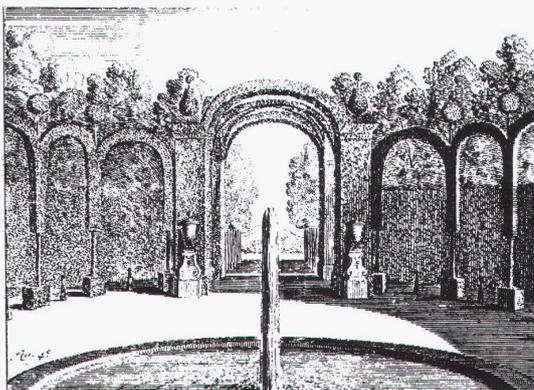
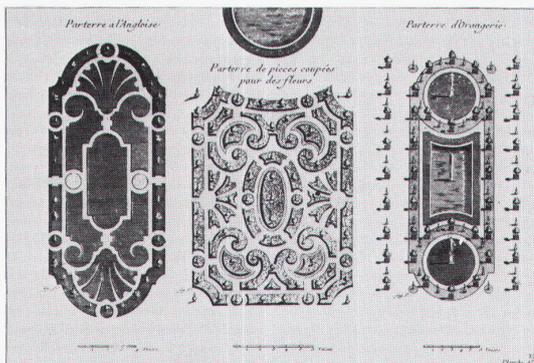
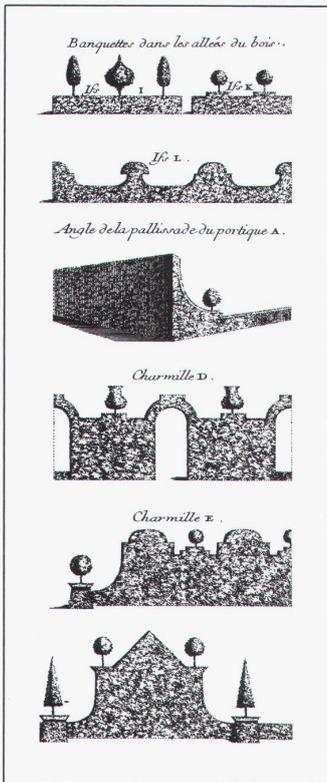
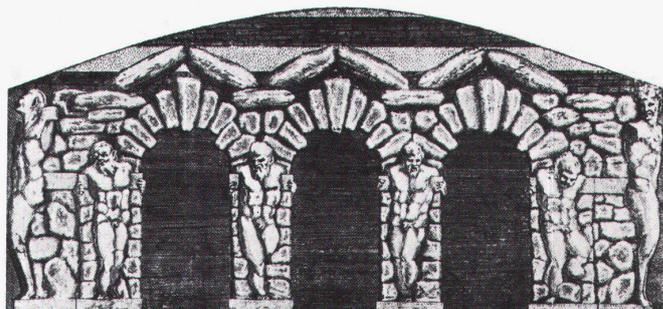
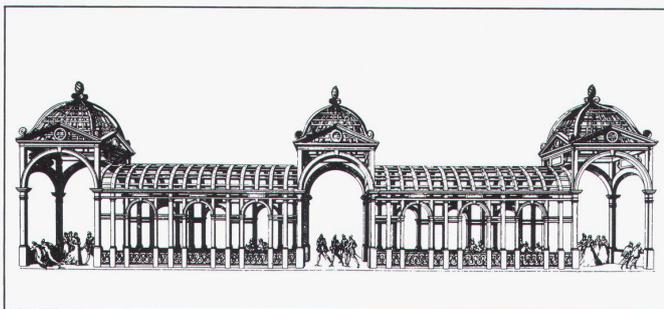
In der Zeit der Renaissance beginnt der Mensch erneut dem bebauten Land ausgefeilte Formen zu geben, die nicht nur technische und wirtschaftliche, sondern auch ästhetische Bezüge aufweisen. Im 14. Jh. wurden wiederum klassische Elemente ins *opus topiarium* (ins

Werk der Gartenkunst) eingeführt, und die Bäume wurden am Rande eines gleichmässigen Vierecks plziert. Ihre Form wurde zu Kuben, Kugeln und Pyramiden verändert. Der Garten bekam so eine rationale und geometrische Attitüde.

5 Versailles, **Le Parterre du Midi** und **Le Parterre des Orangers**. Stich von Perelle / Versailles, **le Parterre du Midi** et **le Parterre des Orangers**. Gravure de Perelle / Versailles, **Le Parterre du Midi** and **Le Parterre des Orangers**. Engraving by Perelle

6 Tivoli, Gesamtansicht der Villa d'Este. Stich von E. Dupérac, 1573 / Tivoli, vue générale de la villa d'Este. Gravure de E. Dupérac, 1573 / Tivoli, general view of the Villa d'Este, Engraving by E. Dupérac, 1573

7 Schwetzingen, Gartenentwurf von J. L. Petri, 1753 (Ausschnitt) / Schwetzingen, projet de jardin de J. L. Petri, 1753 (vue partielle) / Schwetzingen, plan of garden by J. L. Petri, 1753 (excerpt)



Im 15. Jh. wurde der Garten zu einer der verbreitetsten und wichtigsten Ausdrucksmöglichkeiten der Architektur, und so beschäftigten sich die allerbesten Künstler der Renaissance mit deren Entwurf. Bramante, Raffaello, Peruzzi, Vignola, Maderno und Pirro Ligorio errichteten Wände aus Lorbeer, Ligustern, Buchsbäumen, Zypressen, abwechselnd mit Freitreppen, Terrassen, Stufen, Grotten, versteckten Blumengärten und Wasserfällen. Die fundamentale Konzeption des italienischen Gartens ist jene herbeigesehnte Form, in der die Rationalität der gemauerten Architektur jene der Baumarchitektur dominiert. Die für ganz Europa typischen Beispiele sind: Boboli in Florenz, der Palazzo Farnese in Caprarola und die Villa d'Este in Tivoli.

Auch im 16. Jh. schaute die Gartenarchitektur Europas nach Italien, wo das Element des Baumes in all seiner

Grösse und Bedeutung dominierte. Man suchte weiche Übergänge zwischen den einzelnen Bereichen zu finden und benutzte immer öfter, neben den architektonischen Elementen, von Wasser umgebene Skulpturen. Ulmen, Zypressen, Palmen, Jasmin, Thymian, Nelken und Asphodel sollten die Pracht päpstlicher und kirchlicher Gärten in Rom noch verstärken, in einer Zeit, die vom Misstrauen gegenüber der protestantischen Reform geprägt war. Der Kampf gegen die Ketzerei verbannte dann alle Herrlichkeit aus den Gärten des Turiner Hofes. Der asketischste Garten der Gegenreformation fand sich im Escorial Philipps II. von Spanien.

Zu Beginn des 16. Jh. kehrten die Karavellen Christoph Columbus voller Neuheiten aus der entdeckten Welt zurück. Und bald sprossen in den Gärten Europas die Blätter des Tabaks, die wil-

den Reben und die Kakteen. Die erste Kartoffel, die so nach Europa kam, wurde dem Papst als Geschenk überreicht, und alle kamen, um sie zu bestaunen. Ein anderes wichtiges Ereignis dieses Jahrhunderts bestand in der Verbreitung der Knollenpflanzen: der Tulpen, Hyazinthen, Narzissen und der Lilien, die aus Holland importiert wurden.

Der französische Absolutismus, wo der König sich als Sonnenkönig bezeichnete, bestimmte die neue Art der Landschaftsbetrachtung. Und mit Le Nôtre, dem grossen Erschaffer der Gärten von Versailles, entstand ein Modell, das sich während mehr als eines Jahrhunderts in ganz Europa verbreiten sollte. Zu den Beispielen dieser französischen Gärten gehören u.a.: das Belvedere in Wien, der Park von Caserta und viele deutsche Gärten, deren schönster einer jener von Schwetzingen, nahe bei Würzburg, ist. Le Nôtre plante seine Gärten entlang einer Basisachse, bei der das Gebäude selbst Zentrum der natürlichen Welt des Gartens bleibt; *parterres* (Blumenbeete), *bassins* (grosse Wasserspiegel), von *bosquets* (Baumgruppen) umgebene Rasen-

8-12 Architektonische Gartenelemente / Éléments architecturaux de jardin / Architectural garden elements

8 Montargis, Treillage im Schlossgarten (nach J.A. Du Cerceau) / Montargis, espaliers dans le jardin du château (d'après J. A. Du Cerceau) / Montargis, trellis-work in the palace garden, (according to J. A. Du Cerceau)

9 Fontainebleau, Kryptoportikus der *Grotte du Jardin des Pins*. Stich, nach einem Entwurf von F. Primaticcio / Fontainebleau, portique dans la *Grotte du Jardin des Pins*. Gravure d'après un projet de F. Primaticcio / Fontainebleau, cryptoportico of the *Grotte du Jardin des Pins*. Engraving from a design by F. Primaticcio

10 Geschnittene Hecken nach A.J. Dezailler d'Argenville / Haies taillées selon A. J. Dezailler d'Argenville / Pruned hedges, according to A. J. Dezailler d'Argenville

11 Parterre der Orangerie, nach A. J. Dezailler d'Argenville / Parterre d'orangerie, selon A. J. Dezailler d'Argenville / Parterre d'Orangerie, according to A. J. Dezailler d'Argenville

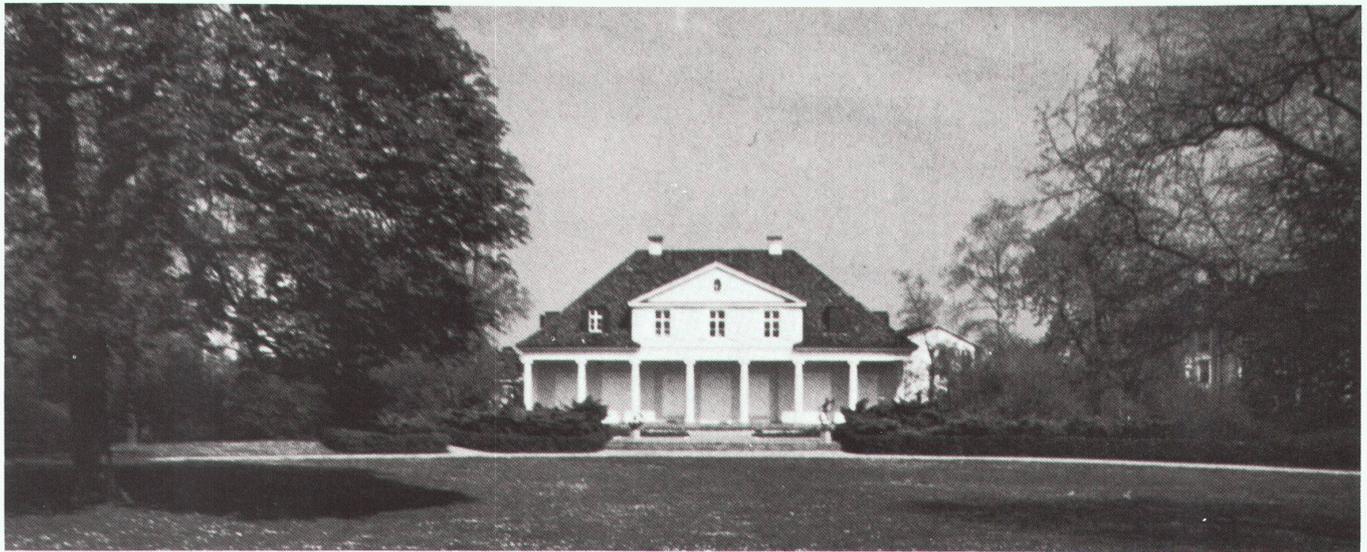
12 Berceau nach A. J. Dezailler d'Argenville / Berceau selon A. J. Dezailler d'Argenville / Bower, according to A. J. Dezailler d'Argenville

flächen: sie alle bilden eine genau ausgedachte Perspektive. Gegen Ende des 16. Jh. kam dann die erste Robinie aus Amerika, die in den Nutzgärten des Palazzo Farnese in Rom angepflanzt wurde und sich dann ihrer Rarität wegen in den Gärten der Reichen verbreitete. So wurde sie nach und nach zu der am weitesten verbreiteten Pflanze, die heute ganze Wälder und Landschaften überflutet. Kornblumen, Baldrian, Sonnenblumen, Christröschen und Gladiolen kamen ebenfalls in Mode.

Der Garten des 19. Jh.

Aus England kam eine neue Art des Gartenentwurfs, die auf einer naturalistischen Betrachtungsweise beruhte: auf einer Überwindung der klassischen Ordnung, deren man müde geworden war, auf dem Einfluss philosophischen Gedankenguts und der Poesie in Anlehnung an das Landschaftsideal chinesischer Gärten. Der englische Garten verbreitete sich zusehends in Europa. Er bestand aus einem pseudonaturalistischen Plan, bei dem die Pflanzen scheinbar frei wuchsen, oh-

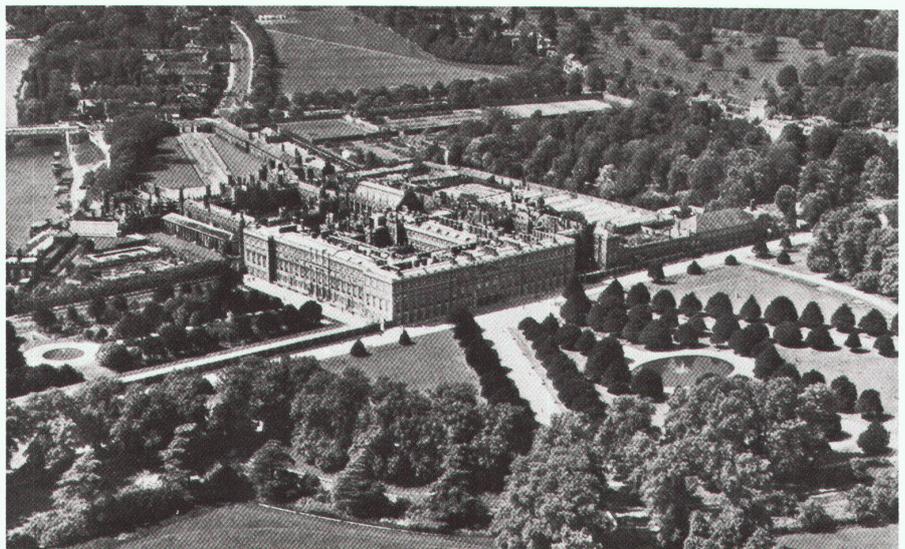
ne jeden Hinweis auf eine Achse. Einer der grössten Meister dieser Art des Gartenentwurfs war Lancelot Brown. Er verwendete nie behauene Steine oder architektonische Formen, sondern beschränkte sich vielmehr auf Wiesen, Wasserflächen, Baumgruppen und das natürliche Zusammenspiel des Geländes. Der Landschaftsgarten erreichte später mit Humphrey Repton seinen stärksten Ausdruck. Palmen und tropische Pflanzen begannen sich zu verbreiten. Die Aspidistra und der rote Salbei fassten



13

13 Park und Gebäude des Sommercasinos in Basel, Architekt Achilles Huber, 1824 / Parc et bâtiment du casino d'été à Bâle, architecte Achilles Huber, 1824 / Park and building of the Summer Casino in Basel, architect: Achilles Huber, 1824

14 Sicht auf Schloss und Park von Hampton Court bei London, wo der französische und der englische Garten nebeneinander liegen / Vue sur le château et le parc de Hampton Court près de Londres où se côtoient les jardins à l'anglaise et à la française / View of palace and park of Hampton Court near London, where the French and the English gardens are adjacent



14

Blumenbeete voller Margeriten, Maiglöckchen, Winden, Kletterrosen und Mohnblumen ein.

Der Garten des 20. Jh.

In der Zeit des «liberty» kam der offene Pavillon auf, eine Architektur der Transparenz also, die dann von Glyzinien und Passionsblumen überwuchert wurde. Der florale Stil dieser Zeit imitierte oft die Welt der Pflanzen. Eisenblumen entstanden an den Gittern der Balustraden und an den Métro-Eingängen. Stark rie-

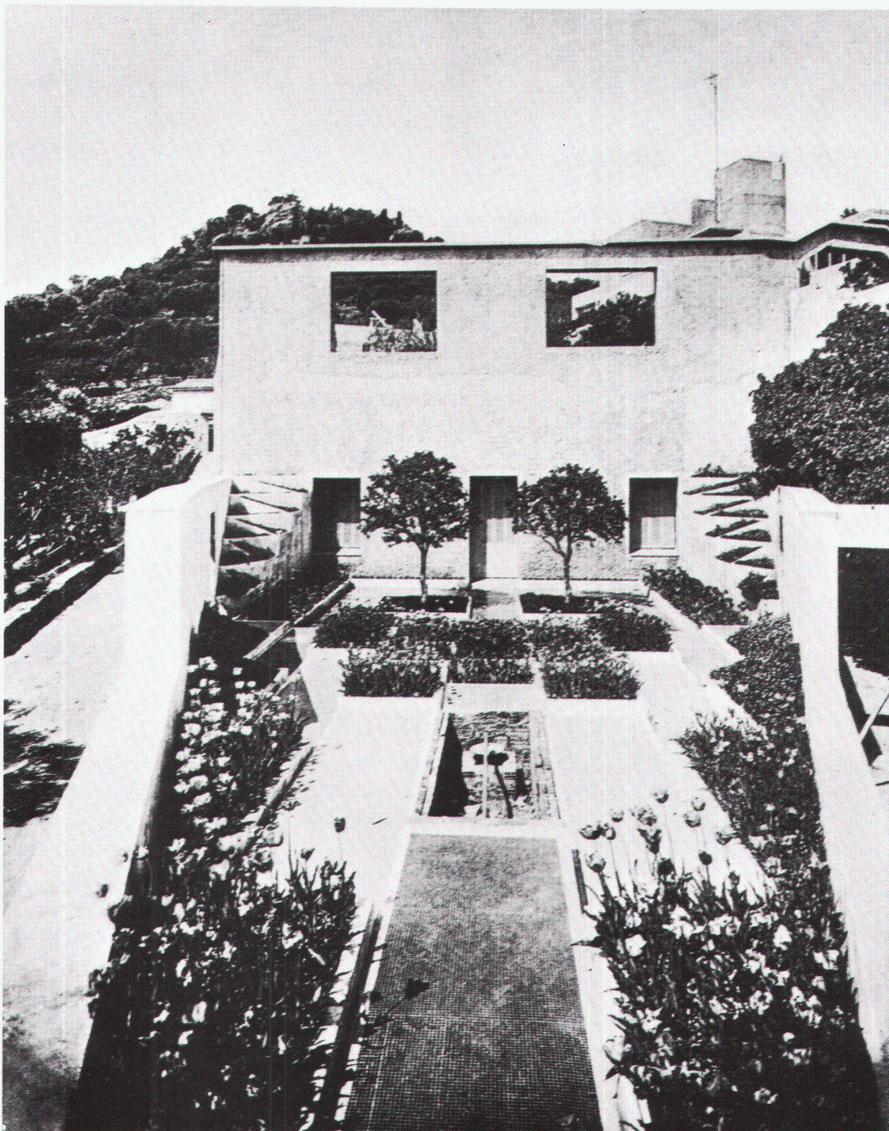
chende Blumen wie die Gardenie, der Lavendel und der Jasmin erfreuten sich immer grösserer Beliebtheit.

Dieses Jahrhundert ist durch ein erneuertes Interesse am klassischen Garten gekennzeichnet, das während der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen entstand. Der Kubismus beeinflusste die Gartenkunst nur wenig. Geometrische Figuren, Kombinationen von Quadraten, Rechtecken und Dreiecken wurden bloss beim Entwurf der Wege und der Platzierung der Blumenbeete einbezogen. Hin-

gegen sind die Experimente von Gabriel Guevrekians in Frankreich interessant, die allerdings durch die Verbreitung einer neuen Beziehung zwischen den künstlichen Eingriffen und den natürlichen Gegebenheiten verdrängt wurden. Heute befreien sich die Gartenkonzeptionen von den traditionellen Formen; sie tendieren mehr und mehr dazu, eine gewissermassen wilde Natur zu schaffen.

Wie präsentiert sich uns das Schicksal und die Rolle des Gartens von morgen? Statt an unmögliche Rettungsvarianten unserer Pflanzenwelt in den restlichen Grünflächen entlang unserer Strassen und Autobahnen und ebenso unmögliche historische Wiederentdeckungen und Anspielungen an die Formen der Vergangenheit sollten wir uns – wie der Landschaftsarchitekt Paul Freidberg – an eine Verflechtung zwischen Grünflächen und der gebauten Stadt erinnern: «... Die Leute könnten die Parks zu meiden beginnen, nicht etwa weil diese veraltet wären», so sagt er als Mitglied des Schiedsgerichts des Wettbewerbs um den «Parc de la Villette» in Paris, «sondern weil es attraktivere Orte gibt. Deshalb dürfen die Parks nicht mehr isolierte und von der Stadt losgelöste Erfahrungsmomente bleiben, sondern müssen sich wieder in das Netz der Stadt einfügen. So werden sie zu einem System von direkt mit den städtischen Aktivitäten in Beziehung stehenden Formen und Räumen: Stadt und Park könnten so zu einer untrennbaren Einheit werden, ohne jegliche Grenzlinien.»

I. T.



15

Werk, Bauen+Wohnen Nr. 5 / 1985

15
Villa von Noailles in Hyères, Architekt Robert Mallet-Stevens, 1923: Ansicht des von Architekt Gabriel Guevrekian entworfenen Gartens / Villa de Noailles à Hyères, architecte Robert Mallet-Stevens, 1923: vue du jardin conçu par l'architecte Gabriel Guevrekian / Villa of Noailles in Hyères, architect: Robert Mallet-Stevens, 1923: elevation view of the garden designed by the architect Gabriel Guevrekian

Ivo Trümpy

Utilitas versus Venustas



A côté de la dégradation matérielle du monde, qu'on connaît, s'ajoute un phénomène de pollution esthétique-végétale au niveau culturel. En effet, le tableau offert tant par l'aménagement des jardins privés que par celui des espaces verts publics est d'une monotonie et d'un conformisme désarmants: haies de «Cupressus arizonica» jaunes et bleus, «Thuje» par centaines, pins, cèdres, toute une gamme d'arbres à feuillage persistant, d'arbres sans charme et figés, choisis uniquement pour ne pas avoir à entretenir un rapport de travail avec la terre.

Sans chercher à falsifier l'histoire en mettant l'accent sur «l'actualité du problème» qui, aujourd'hui, se mesure bien évidemment en fonction de paramètres différents, on note déjà, dans «*L'arte dell'agricoltura*», traité écrit il y a deux mille ans par Lucio Giunio Moderato Columella, la remarque suivante: «Quand j'observe ces choses et au fur et à mesure que je pense et repense à cette honteuse apathie qui a fait tomber dans l'abandon et, ainsi, disparaître l'antique pratique agraire, j'ai bien peur que cette occupation apparaisse comme pénible et peut-être déshonorante pour de libres citoyens.»

Ce sont en fait les Romains qui commencent à imprimer au paysage agraire des formes consciemment élaborées, ouvrant ainsi la voie à une mise en valeur de ces formes, mise en valeur non seulement technique et économique mais aussi esthétique.

Le jardin classique

Déjà lorsque Marco Terenzio Varrone (116-27 av. J.-C.) publie en 37 av. J.-C. le «*De Re rustica*», on est

parfaitement conscient que le paysage agraire n'est pas construit uniquement en vue de l'*utilitas*, mais est aussi conditionné par des exigences esthétiques et de plaisir des sens de *venustas, voluptas, delectatio*.

A partir de la fin de la République et durant tout l'Empire, l'art du jardin tint une place importante dans la vie quotidienne des Romains.

Quelles étaient les caractéristiques formelles de ces jardins? Ils étaient fonction de l'architecture et, bien souvent, ils étaient conçus en terrasses. Cette disposition déterminera par la suite le jardin à l'italienne de la Renaissance et de la période baroque.

Cicéron appellera l'art du jardinage *Ars topiaria*, ce qui ne veut pas dire, comme on le croit souvent, l'art de tailler les plantes à feuillage persistant et à petites feuilles afin d'en obtenir des formes sculptées ou architectoniques, mais l'art de reproduire, dans le jardin, des paysages semblables à ceux de la peinture et exprimer ainsi le sens du sacré à travers un paysage idyllique qui tient lieu de cadre à l'*otium*.

Lierres, pervenches, roses, buis, cyprès, platanes constituaient les arbustes et les arbres qui étaient, le plus souvent, associés aux rocailles, kiosques, tombes, statues, ponts et ruisseaux.

Le jardin médiéval

L'effondrement de l'Empire romain conduit, au Moyen Age, à une rapide dégradation des monuments et des jardins. Le jardinage en est réduit à s'exercer sur de petites surfaces, dans les cloîtres des monastères ou à l'intérieur des murs des châteaux. A partir des témoignages laissés par l'histoire, la littérature, et complétés par les miniatures, les tableaux et les tapisseries, il est possible de se représenter le jardin gothique.

Le Moyen Age apparaît comme la période du plein épanouissement de l'*hortus conclusus* et des cloîtres, deux formes qu'il y a lieu de différencier. L'expression *hortus conclusus* se réfère à cet espace jalousement clos et entouré de murs, à ce jardin parfait à la beauté transcendante et où la nature retrouve «la pureté originelle de la création».

Les éléments qui constituent ces petits jardins médiévaux tels qu'ils sont représentés à travers la peinture et la poésie sont: hauts murs d'enclos, haies ou roseaux tressés, prés fleuris, arbres fruitiers, arbres au

feuillage persistant regroupés en bosquets, pergolas ombragées, puits et fontaines de marbre. D'un gothique exquis, on trouve la volière, parfois grande au point d'inclure un ou plusieurs arbres sur lesquels les oiseaux peuvent se poser.

Dans les cloîtres, par contre, afin de mieux symboliser la transcendance, les fleurs sont bannies: seuls figurent donc les arbustes et les plantes à feuillage persistant alors que sont proscrites les fleurs caduques et éphémères.

Éléments essentiels: les deux cheminements, l'un couvert, l'autre découvert, et qui, l'un comme l'autre, se parcourt dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Les cloîtres étaient, la plupart du temps, orientés de manière à ce que chaque partie du jardin soit éclairée, tour à tour, par la lumière du jour: la partie initiale du parcours par la lumière du soleil qui se couche et la partie finale par la lumière qui naît. Les plantes sont, elles aussi, disposées en fonction de l'élévation de l'âme: les plus ternes et les plus sombres, tels les cyprès et les conifères, au début, les plus vives et les plus brillantes à la fin du parcours.

Le jardin de la Renaissance

A nouveau, l'homme redonne au paysage agraire des formes élaborées non seulement en fonction de critères techniques et économiques mais aussi esthétiques.

Au XVe siècle, on reprend, dans les jardins, les éléments classiques de l'*opus topiarium*: les arbres sont placés sur le périmètre d'un carré, à distance régulière, et leur forme naturelle est modifiée pour devenir volumes cubiques, sphériques ou pyramidaux. Le jardin en vient ainsi à assumer un caractère rationnel et géométrique.

Au XVIe siècle, le jardin devient l'une des expressions les plus répandues et les plus importantes de l'architecture et pour les concevoir on fait appel aux meilleurs artistes de la Renaissance. Bramante, Raffaello, Peruzzi, Vignola, Maderno, Pirro Ligorio édifient de véritables murs de lauriers, de troènes, de buis, de cyprès entrecoupés de gradins, de terrasses, d'escaliers monumentaux, de grottes, de jardins secrets fleuris et de cascades. Pour le jardin à l'italienne, Bramante en donne les principes fondamentaux selon lesquels la rationalité de l'architecture construite doit prédominer sur l'architecture végétale. Boboli à Florence, le Palais Far-

nèse à Caprarola et la Villa d'Este à Tivoli en sont les exemples les plus connus en Europe.

Il en va de même au XVIIe siècle où l'architecture des jardins européens se réfère aux modèles italiens dans lesquels prédominent l'étendue et l'importance de l'élément végétal. On recherche une transition progressive de zone à zone et l'on utilise de plus en plus, outre les éléments architectoniques, les sculptures entourées d'eau.

Les ormes, les cyprès, les palmiers, les jasmins, le thym, les œillets et les asphodèles sont là pour exalter l'opulence papale et celle de l'Eglise de Rome engagée dans le défi lancé contre la Réforme protestante.

Le combat contre l'hérésie conduit à proscrire toute magnificence dans les jardins de la Cour de Turin. Mais le jardin le plus austère de la Contre-Réforme est celui de l'Escorial de Philippe II d'Espagne.

Au début du XVIIe siècle, les caravelles de Colomb reviennent du Nouveau-Monde chargées de nouveautés et parmi celles-ci apparaissent les feuilles de tabac, de vigne américaine, de cactus qui vont se diffuser dans les jardins européens. La première pomme de terre qui arrive en Europe est offerte au Pape et toute le monde vient la voir. Autre événement important qui intervient à la même époque est la diffusion, à partir de la Hollande, des fleurs à bulbe: tulipes, jacinthes, narcisses, lys.

L'absolutisme en France pendant lequel le roi se fait appeler Roi Soleil déterminera une nouvelle façon de concevoir le paysage et, avec Le Nôtre, grand créateur des jardins de Versailles, engendrera un modèle qui se diffusera en Europe pendant plus d'un siècle: le Belvédère de Vienne, le parc de Caserte et bon nombre de jardins en Allemagne dont celui de Schwetzingen, près de Würzburg, sont parmi les plus beaux exemples. Le Nôtre ordonne le jardin à partir d'un axe principal sur lequel le bâtiment reste le centre de l'organisation du monde naturel du jardin. Parterres, bassins et zones herbeuses flanquées de bosquets créent, en enfilade, une perspective bien calculée. Vers la fin du XVIIe siècle, arrive d'Amérique le robinier, pseudo-acacia, qui est planté dans les jardins français à Rome et qui, très vite, se diffuse dans les riches jardins en tant que rareté, devenant peu à peu une des plantes les plus répandues, s'infiltrant dans les bois et bouleversant le paysage.

Deviennent à la mode bleuets, valérianes, tournesols, roses de Noël et glaieuls.

Le jardin du XIXe

En Angleterre, apparaît une nouvelle manière de concevoir les jardins. Celle-ci se base sur une vision naturaliste due à l'abandon, par lassitude, de l'ordre classique, à l'influence des idées des philosophes et des poètes ainsi qu'à l'engouement pour l'idée du paysage représentée par les jardins chinois. En Europe, s'impose le jardin à l'anglaise. C'est une construction pseudo-naturelle dans laquelle les plantes devraient donner l'impression de pousser en liberté, désormais sans aucune axialité. Lancelot Brown fut un grand maître anglais dans l'art de dessiner les jardins: les moyens qu'il utilisait étaient naturels, il n'avait jamais recours ni à la pierre travaillée ni aux formes architectoniques, mais se limitait à l'usage de prés, d'étendues d'eau stagnante et se conformait au relief du terrain.

Le jardin paysager atteint sa plus forte expression avec Humphrey Repton. Les palmiers et les plantes tropicales se répandent. L'aspidistra et la sauge rouge bordent les massifs de marguerites, de muguet, de volubilis, de rosiers grimpants et de colécolots.

Le jardin début de siècle

Le Liberty fera grand usage de pavillons de jardin, architectures transparentes recouvertes de glycines et de fleurs de la passion. Il recourt aux suggestions offertes par le monde végétal. Ferronnerie en forme de fleurs pour les grilles et les balustrades ainsi que pour les bouches de métro. Dans les jardins, on aime mettre les fleurs parfumées comme le gardénia, la lavande et le jasmin.

Notre siècle a vu, pendant l'entre-deux-guerres, renaître l'intérêt pour le jardin classique, ordonné à partir de l'axe donné par les façades des bâtiments, selon des dessins parfaitement symétriques. Le cubisme influence fort peu l'art des jardins. Dessins géométriques, assemblages de carrés, de rectangles et de triangles sont appliqués au dessin des parcours et à la disposition des massifs de fleurs. En France, les expériences menées par Gabriel Guevrekian sont intéressantes bien qu'elles aient tourné court lorsque s'imposa la conception d'un nouveau rapport entre environnement construit et environnement naturel. Désormais, le jardin

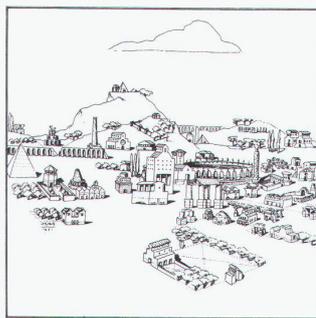
se libère des formes traditionnelles pour que prévalent des solutions qui cherchent à recréer une nature quasi sauvage.

Quels seront le rôle et la destinée du jardin de demain? Plutôt que de croire à l'impossible récupération des espaces verts qui restent au bord des autoroutes et des routes ou aux tout aussi impossibles redécouvertes de l'histoire et aux explicites allusions à des formes du passé, nous croyons, tout comme l'architecte paysagiste Paul Friedberg, au nouveau rapport entre espaces verts et ville. «... Les gens pourraient très bien ne pas se rendre dans les parcs, non pas parce que ceux-ci apparaissent comme archaïques – et là il s'exprime en tant que membre du jury pour le concours du parc de la Villette à Paris – mais parce qu'il existe des lieux plus attrayants. A ce moment-là, les parcs ne peuvent plus rester des expériences isolées, détachées de la ville, mais devront réussir à s'intégrer au tissu urbain, constituant un système de formes et d'espaces directement lié aux activités urbaines: ville et parc pourraient devenir inséparables, sans même une ligne de démarcation.»

I. T.

Christian Norbert-Schulz

Vers une architecture figurative



«... car nous vivons vraiment dans les figures.» (Rilke)

Le post-moderne ne commence pas comme un jeu de formes superficiel. Il était bien plus une réaction engendrée par le vide stérile de l'architecture de la «fin du moderne». Venturi voulait animer l'architecture, tandis que Rossi insistait sur le besoin général d'intelligibilité. En effet, l'homme ne vit pas dans un monde de l'abstraction disaient-ils, mais dans

un complexe de *souvenirs*. C'est pourquoi le post-moderne utilisait des formes déjà «connues». Il essayait de nous montrer ce que nous étions réellement et de nous arracher à l'état d'abrutissement où nous avait conduits la fin du moderne. Le Corbusier s'y était déjà employé avec son *ultima maniera* en voulant retrouver des valeurs plastiques authentiques. Mais les expériences néo-expressionnistes de ses disciples ne débouchèrent sur rien. Elles en restèrent au stade des idées arbitraires sans aucune possibilité de développement. Elles complétèrent ainsi l'idée qu'on se faisait de la fin du moderne: d'un côté le diagramme stérile, de l'autre l'évènement imprévisible. Le post-moderne se distança de ces deux variantes en préconisant un retour à la «signification dans l'architecture». Il serait donc erroné d'interpréter le post-moderne comme une «liberté totale». Il tend plutôt au rétablissement de formes typiques et significatives. C'est pourquoi nombre de ses grands représentants portent un grand intérêt à la sémiologie et à la sémantique ou, pour parler plus généralement, au langage de l'architecture.

Permettez-moi de souligner encore que le post-moderne est le résultat de la dégénérescence de l'architecture moderne. Finalement, on ne pouvait pas continuer à construire indéfiniment des murs-rideaux et des «fenêtres en longueur». Et «enrichir» les projets à l'aide de trouvailles pseudo-structurelles n'était pas non plus une solution. Mais n'existe-t-il vraiment pas de troisième alternative? Alvar Aalto n'avait-il pas déjà créé une architecture à la fois moderne et vivante? Et certains de ses élèves comme Utzon et Pietilä n'ont-ils pas développé ces possibilités? Sûrement ils le firent, mais le modernisme «organique» d'Alvar Aalto ignorait encore la dimension que recherche le post-moderne. Ainsi, nous approchons le cœur du problème: Que manque-t-il à cette architecture moderne, que ce soit dans les domaines «structurel», «organique» ou «expressif»?

En fait, la réponse est simple: il lui manque une relation satisfaisante avec le monde quotidien des choses. L'architecture moderne a toujours été abstraite, elle s'est éloignée toujours plus de la réalité, ou plutôt elle en a éliminé les aspects concrets. Nous pourrions dire aussi qu'elle était devenue «non figurative», précisément parce qu'elle avait supprimé les «figures» qui étaient à la

base de l'architecture ancienne. Ainsi, elle s'était mise en parallèle avec la peinture non figurative qui elle aussi rejetait la figure concrète et avec la musique atonale qui se détournait de toute forme de musique reconnaissable. Comment s'explique-t-on en fait l'avènement de cet art non figuratif? Si on en croit Giedion, il s'explique parce que les formes connues, les «symboles», avaient été dévalorisées par l'historisme du 19ème siècle. Des formes qui, en leur temps, servaient à interpréter la réalité, étaient devenues de simples symboles exprimant le rang social des *parvenus* et leur fournissaient un «alibi culturel». Giedion poursuit: «C'est pourquoi il nous faut recommencer au début, comme si personne n'avait encore rien fait.» Pratiquement, cela signifie que l'art moderne portait son intérêt sur les *moyens d'expression* plutôt que sur le contenu «littéraire». Certains moyens d'expression furent indubitablement utilisés pour résoudre des problèmes tout à fait concrets et seulement très rarement pour créer des choses ayant leur propre identité. Il en est résulté la perte de toute forme caractéristique ou figure et que tous les problèmes se voyaient résolus par des «motifs» ou des «structures». C'est ce que l'on veut dire en affirmant que l'architecture moderne s'est éloignée de la réalité.

Mais que signifie finalement la notion de «réalité» dans ce contexte? Manifestement, les moyens d'expression entretiennent un rapport particulier avec la réalité. Couleur, matériau, point, ligne et propriétés des matériaux sont des abstractions inhérentes à notre monde qu'elles reflètent à leur manière. Une composition non figurative sur la base de tels éléments est donc susceptible d'exprimer quelque chose de parfaitement «réel». Mais en même temps, on perd de vue ce que Husserl appelait «le monde quotidien de la vie». En effet, ce monde quotidien de la vie ne se compose pas d'éléments abstraits, mais de la totalité des choses concrètes. Selon Merleau-Ponty, le monde nous a été donné comme un monde des choses dans lequel «chaque objet est caractérisé par une nature *a priori* à laquelle il reste fidèle»; et il ajoute: «La signification d'une chose est intrinsèque à cette chose même... une réalité intérieure qui se révèle au dehors.» Ainsi notre monde se compose d'arbres, de fleurs, de rochers et de montagnes, de fleuves et de lacs, d'animaux et d'êtres humains, de maisons et d'ob-

jets fabriqués. Ce sont les choses que nous connaissons, reconnaissons et dont nous nous rappelons. La langue confirme cette situation, car ce sont les choses qui portent un *nom*. Nous appelons ces noms substantifs, car ces choses sont la substance de notre monde. C'est ainsi qu'il faut interpréter le cri de guerre de Husserl contre l'abstraction croissante et la quantification de la science moderne: «Retournons aux choses en elles-mêmes!»⁵

Louis Kahn a compris cela. Il demandait: «Que veut être la chose?» et répondait: «Une rose veut être une rose» ou «une école veut être une école.» En d'autres termes, Kahn se proposait de donner une autre base à l'architecture en partant de la totalité au lieu des parties et de cette manière, il retournait le principe du fonctionnalisme. C'est pourquoi on peut le considérer, en quelque sorte, comme le «père» du post-moderne. Cependant, il pensait encore en notions structurelles et non pas figuratives et ce ne fut que son élève Venturi qui fit le pas décisif vers une architecture figurative. On dit que Kahn avait reconnu l'importance de ce pas mais qu'il fut devancé.

Qu'entend-on au fait par figure architecturale? Il est aisé de comprendre la dimension figurative de la peinture. La peinture et la sculpture «portraient» même si leur manière n'est pas nécessairement naturaliste. Mais un bâtiment n'est pas un portrait. Ce n'est pas non plus un «signe» à comprendre sémiotiquement comme tant de post-modernistes le pensent. Pourtant, il contient un monde plus ou moins compréhensible qu'il représente, en quelque sorte, à l'aide d'images concevables. Nous pouvons comprendre ce fait en le comparant à la situation dans la musique. Une musique n'est pas non plus le portrait de quelque chose, mais elle se base sur des images, des *mélodies* qui sont connues et peuvent être reconnues; d'une certaine manière, elles expriment la réalité. Lorsque Goethe parle de «musique pétrifiée», sa définition de l'architecture est lourde de signification. Ce que les figures de la musique et de l'architecture ont en commun sont leurs qualités «spatiales». Elles se déplacent rythmiquement vers l'avant, le haut ou le bas, établissant ainsi des relations avec les positions et les mouvements du corps humain. Les figures architecturales ne correspondent donc pas aux formes fondamentales de la géomé-

trie. Alors que cette dernière appartient à l'espace abstrait, mathématique, les figures sont de nature concrète: elles font naître l'image d'un mode d'existence «entre le ciel et la terre» et se placent dans un espace qui différencie le haut et le bas, l'avant et l'arrière. Ainsi, elles deviennent les images de l'existence humaine.⁶

En général, on peut dire que l'identité d'une figure architecturale est définie par l'art et la manière dont elle s'appuie, s'étale, s'élève, s'ouvre ou se ferme. Cela peut naturellement se faire d'une infinité de manières, parmi lesquelles certaines sont cependant *typiques*. Je ne peux ici discuter en détail de typologie architecturale, mais je veux encore signaler que les types de base portent des noms spécifiques. Ainsi, nous disons notamment «tour», «aile», «rotonde», «coupole», «pignon», «arc», «colonne», «fenêtre et porte», de même que «ruelle», «rue», «allée» et «place». Ces figures fondamentales sont communément appelées «archétypes» et elles se distinguent des formes locales ou momentanées. Toutes ces figures furent supprimées par l'architecture moderne et il en résulta la perte d'un lien fondamental avec la réalité. Pourtant, la plupart des pionniers du moderne disposaient encore d'une formation classique et ces figures architecturales resurgissaient toujours malgré eux. Au contraire, leurs élèves plus jeunes apprirent l'architecture en termes abstraits, «fonctionnels» et ne surent que bâtir des diagrammes lorsqu'ils ne cherchèrent pas leur salut dans les narcotiques visuels.

Lorsque j'emploie le mot «classique», beaucoup se demanderont pourquoi il est ici question de formes classiques. Ne sont-elles pas préconditionnées historiquement et en ce sens dépassées? Il est vrai que le langage des formes classiques était déterminé par des facteurs de lieu et de temps. Mais on sait aussi que les Grecs avaient reconnu des relations de valeur universelle et qu'ils furent aussi capables d'exprimer ces vérités sous forme de figures typiques. Ce n'est donc aucunement par hasard que le classicisme se soit maintenu durant des siècles et qu'il commence à renaître aujourd'hui. Il est naturellement d'une importance primordiale de savoir *comment* cette langue classique est utilisée. Une imitation superficielle ne signifie rien, car l'adaptation aux diverses situations exige une autre interprétation dans chaque

cas. Aujourd'hui, nous pouvons déceler de nombreux essais intéressants d'un tel renouveau.

L'objectif fondamental du post-moderne consiste à retrouver la dimension figurative dans l'architecture. Telle est l'idée commune qui réunit les différentes tendances de notre époque. On se propose de rendre l'architecture compréhensible et par là effectivement *humaine*. Car c'est une erreur de croire qu'elle deviendra plus humaine par le seul emploi de matériaux et de formes «naturels». Ce qui est authentiquement humain, ce sont les figures, les archétypes et leur interprétation qui préservent et expliquent notre existence. L'ensemble de toutes ces figures forme une *langue* qui, si elle est utilisée conséquemment, peut conférer une signification à notre environnement. Et la *signification* est finalement le besoin humain primaire que doit satisfaire l'architecture. Notre tâche est donc double: d'abord comprendre la base existentielle de l'architecture et ensuite expliquer comment le contenu existentiel préserve et se transforme en images par le biais du langage architectural.

J'ai déjà montré que la figure architecturale était une manifestation de l'homme dans l'espace et que par ailleurs, son identité était définie par la manière dont elle s'appuie, s'étale, s'élève, s'ouvre et se ferme. Mais comment pouvons-nous mettre cette caractéristique générale en accord avec les projets de construction concrets de notre société? Pour approcher le problème, nous pouvons prendre le concept *habiter* comme point de départ.⁸ En général, l'objectif déclaré de l'architecture est d'aider les hommes à habiter, c'est-à-dire leur donner un point d'appui stable dans l'espace et le temps. Cependant, habiter est une fonction relativement complexe. Elle ne signifie pas seulement disposer d'un refuge privé, mais avant tout entretenir des rapports significatifs avec autrui et l'environnement naturel. En terminologie psychologique, une telle relation est appelée acte d'identification, autrement dit acquisition d'un sentiment d'appartenance à un lieu particulier. On pourrait dire aussi que l'homme se trouve lui-même dans l'acte de *s'établir* et que sa manière générale d'être dans le monde s'en trouve déterminée. Mais d'autre part, l'homme est aussi un nomade. Comme *homo viator*, il est sans cesse à la poursuite de quelque chose, ce qui inclut aussi la nécessité du choix. C'est ainsi qu'il

choisit «*sa*» place et qu'il établit de cette manière une certaine forme de contact avec ses semblables. Cette dialectique du départ et de l'arrivée, du chemin et du but, est l'essentiel de l'espace existentiel que l'architecture rend possible. *L'établissement* est donc l'objectif primaire de l'espace existentiel et en même temps le lieu où se déroule la vie de la communauté. Ce fait est corroboré par la coutume qui consiste à utiliser des noms de lieux pour s'identifier, par exemple quand on dit: «je suis un Romain» ou «je suis un New-Yorkais».

L'homme s'étant établi quelque part, d'autres modes d'habitat correspondant aux formes fondamentales de la communauté humaine entrent en jeu. Ainsi, l'ensemble d'habitation sert de lieu de rencontre où les hommes échangent leurs produits, leurs idées et leurs sentiments. Depuis toujours, *l'espace urbain* fut la scène où les hommes ont pu se rencontrer. Se rencontrer ne signifie pourtant pas n'avoir qu'une seule opinion; cela signifie que des êtres humains très différents se rencontrent là. Ainsi, un espace urbain est essentiellement un lieu de la découverte, un «milieu des possibilités». Dans l'espace urbain, l'homme habite en vivant l'expérience de la richesse de ce monde. Nous pouvons intituler ce mode d'existence *habitat collectif*.

Si au sein de ce milieu des possibilités, on prend des décisions, des modèles de compréhension apparaissent qui forment des collectivités plus structurées que les simples rassemblements. La compréhension et l'accord supposent au demeurant des valeurs et des intérêts communs qui constituent la base d'une société. Un accord se manifesterait pour autant qu'il existe un «forum» qui préserve les valeurs communes et leur confère une expression. Un tel lieu est communément qualifié *d'institution* ou d'espace public et ce mode d'habitat peut être appelé *habitat public*. Etant donné qu'un espace public incarne un grand nombre de convictions ou de valeurs, il doit servir «d'explication» susceptible de rendre le monde courant visible.

Il existe par ailleurs des décisions plus personnelles et la vie de chaque individu suit son chemin particulier. Habiter signifie aussi pouvoir s'isoler, ce qui est nécessaire à la définition et à la sauvegarde de l'identité personnelle. On peut appeler ce mode *habitat privé*. La scène sur laquelle se joue l'habitat privé est la

maison ou le foyer que l'on pourrait qualifier de «lieu de refuge», là où l'on se rencontre et échange tous les souvenirs dont est composé le monde individuel.

Un ensemble d'habitation, l'espace urbain, l'édifice public et une maison forment l'environnement dans lequel se déroulent les divers modes d'habitat. La langue de l'architecture s'appuie sur ces modes et se compose des archétypes de l'habitat, de l'espace urbain, des édifices publics et de la maison. Pour reconquérir le langage architectural, nous ne devons pas seulement nous souvenir de ses éléments stylistiques, mais en étudier les figures qui se manifestent par les archétypes. Ces signes sont des éléments stables qui «sont» dans l'espace et qui, d'une certaine manière, existent sous forme de «quelque chose». Elles doivent être comprises comme des manifestations de l'habitat et expliquées à l'aide des formes bâties et de l'espace organisé. Les archétypes sont l'essentiel de l'architecture, tout comme les substantifs ou les noms de la langue parlée. Ils réapparaissent toujours dans divers contextes et sont interprétés différemment chaque fois. La nature de ces figures est donc à la fois générale et circonstancielle et elles constituent symboliquement la mise en scène du monde de la vie des hommes. Lorsque nous disons que le monde de la vie se compose de souvenirs, nous entendons par là les souvenirs collectifs, de même que ceux d'une existence entre ciel et terre; les Grecs avaient fait la même interprétation en considérant *Mnemosyne* comme la déesse du souvenir, fille de la terre et du ciel. En tant que mère des muses, *Mnemosyne* était fêtée comme l'instigatrice des arts.⁹

Pourtant, tous les post-modernistes n'ont pas vraiment compris la nature de l'architecture figurative. Nombre d'entre eux se perdent dans un jeu arbitraire à base de motifs comme James Stirling par exemple, dans son musée «sans signification» à Stuttgart. D'autres au contraire utilisent les différents types comme des fins en soi et deviennent ainsi les victimes d'une nouvelle forme d'abstraction comme Aldo Rossi qui utilise sans cesse les mêmes formes schématiques. On devrait du reste souligner qu'un type sans adaptation au temps et au lieu ne peut être appelé à la vie avant d'être vraiment mis en œuvre. C'est pourquoi le post-moderne ne s'intéresse pas seulement au général mais aussi au local. En d'autres

termes: il devrait toujours comprendre et respecter le *genius loci*. Certains architectes post-modernes l'ont compris comme Charles Moore qui modifie toutes les formes de base en fonction du lieu et du programme donnés.

En dépit du désarroi qui règne actuellement, nous sommes engagés sur la voie menant à l'architecture figurative. En 1982, lorsqu'il publia «Buildings and Projects» Michael Graves écrivit une introduction intitulée «A Case for Figurative Architecture» (un plaidoyer pour l'architecture figurative). Il y affirmait que «le mouvement moderne avait détruit la forme poétique au profit du non figuratif et de la géométrie abstraite» et que «l'effet de cumul de l'architecture non figurative conduisait à la disparition de notre langue architecturale traditionnelle». Pour pouvoir sortir de ce piège dit Graves «il est d'une grande importance que nous rétablissions les associations thématiques inventées par notre culture pour permettre à la culture architecturale de représenter sans contrainte les aspirations mythiques et rituelles de la société.¹⁰

Graves illustre son texte d'un dessin que l'on peut immédiatement reconnaître comme une sorte d'inventaire des figures architecturales: pyramides, rondes, tours, portiques... qu'il place dans un paysage de figures naturelles: montagne et plaine, rochers, arbres et nuages. Le dessin se reflète dans le texte lorsque nous y lisons ce qui suit: «Avant le mouvement moderne, toute architecture cherchait à accomplir les thèmes ayant trait à l'homme et au paysage. Comprendre le bâtiment signifie à la fois saisir l'association avec les phénomènes naturels (un plan s'apparente au sol) et les allusions anthropomorphiques (une colonne rappelle l'homme).» Et il conclut: «Les éléments architecturaux exigent d'être distingués les uns des autres, tout comme la langue exige une syntaxe; sans variété parmi ces éléments architecturaux, nous perdons toutes les significations anthropomorphiques et figuratives.» Dans cette discussion «... nous plaidons pour la nécessité du figuratif dans chaque élément et au sens plus large dans l'architecture en général.»¹¹ En d'autres termes, Graves nous dit que la signification de l'ensemble homme et nature s'exprime au travers des figures architecturales. L'architecture moderne a perdu sa signification parce qu'elle s'est écartée de la dimension figura-

tive.

La critique que Graves adresse à l'architecture moderne exige un commentaire supplémentaire ayant trait à la relation entre le moderne et le post-moderne. En tant que réaction en face d'une carence, celui-ci semble vouloir rompre avec le moderne. Il serait erroné d'accepter cette interprétation. Erroné car nous avons besoin des conquêtes de l'art moderne. De quelles conquêtes parlons-nous ici? D'abord, je me réfère à ce que nous connaissons sous les noms de «plan libre» et de «forme ouverte». Le nouveau monde «global» exige la liberté spatiale et nous avons aussi vécu la création de collages ouverts remplaçant les compositions statiques du passé. Après la Seconde Guerre mondiale, le plan libre et la forme ouverte dégénérent en motifs «structuralistes» rigides d'une part et en marottes chaotiques d'autre part. C'est là que l'architecture figurative nous vient en aide. Les motifs figuratifs peuvent être utilisés pour marquer des chemins et des centres au sein de l'espace afin de leur conférer une «signification». Autrement dit, à l'aide des figures architecturales, nous pouvons exprimer l'expérience d'une certaine manière; et ceci est possible sans abandonner le plan libre et la forme ouverte. Ceci montre donc que le post-moderne ne constitue nullement une rupture avec le moderne mais bien plus la poursuite de son développement. La formule de Giedion conserve donc toute sa valeur: «Aujourd'hui, on ne devient pas architecte sans passer par la porte étroite de l'art moderne.»

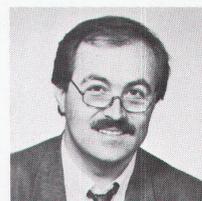
Mes citations positives de Venturi, de Moore et de Graves ne voulaient pas prétendre que leurs travaux doivent servir de modèles. Graves interprète les types à sa manière, tout comme il nous faut projeter nos interprétations en concordance avec les contraintes du lieu et du temps. Mais nous devons utiliser tous le même langage d'origine qui est la fois général et pluraliste et par là démocratique.

Ainsi, le post-moderne n'est nullement «dangereux». Il ne le devient que manié par des architectes sans talent. En d'autres termes, il encourage notre métier à se rétablir sur la base d'une compréhension profonde de la langue architecturale. C'est en cela que réside le défi de notre époque.

C. N. -S.

Biographien

Roger Perrinjaquet, né à Berne 1949, architecte ETS, diplômé EHESS, Paris. Docteur ès lettres, chargé de cours EPFL, travaille à l'institut de recherche sur l'environnement construit (IREC).



Laure Amar, née à Lyon 1952, diplômée de l'Ecole des hautes études des sciences sociales (EHESS), Paris. Travaille sur la valeur sociale de la nature au laboratoire d'économétrie de l'Ecole Polytechnique, Paris.



Christian Norberg-Schulz, geboren 1926 in Oslo. Studium an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Diplom 1949. Anschliessend Architekturstudium an der Harvard University und am Norwegischen Institut in Rom. Seit 1966 Professor für Architektur an der Universität Oslo. Seine wichtigsten Arbeiten sind: «Michelangelo Architetto» 1958, «Intentions in Architecture» 1963, «Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo» 1968, «Existence, Space and Architecture» 1970.

