

Voir le monde : la theoria pour soutenir la symmetria avec le cosmos

Esra Sahin Burat

Juin 2012

Comité de rédaction :

**Marc Belderbos
Cécile Chanvillard
Pierre Cloquette
Renaud Pleitinx
Jean Stillemans**

Diffusion :

laa

**laboratoire analyse architecture
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme
Place du Levant 1 boîte L5.05.02
1348 Louvain-la-Neuve
Belgique**

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

**© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411**

Dans l'Antiquité, *theoros* désignait le spectateur d'une pièce de théâtre ou de jeux publics, [ndt : par métonymie] car *theoria* signifiait avant tout un spectacle, une représentation ou une fête. *Theoros* s'appliquait également aux représentants officiels qui étaient envoyés au loin pour assister à des fêtes ou consulter des oracles. Un tel délégué quittait sa ville natale pour se rendre à une fête religieuse ou à un sanctuaire éloigné. Là, il assistait à des spectacles et à des événements, il participait à des rites et consultait l'oracle. Le délégué retournait ensuite chez lui instruit des nouvelles et des observations glanées durant son voyage. Que ce soit au théâtre ou dans un sanctuaire religieux, la *theoria* était caractérisée par le parcours réalisé pour observer, témoigner et participer à une activité qui sortait de l'ordinaire. L'événement considéré ne devait pas nécessairement être exceptionnel, il pouvait très bien s'agir d'une visite ou du relevé d'un lieu lointain et non-familier. Hérodote rapporte que Solon, le grand législateur, avait quitté Athènes et s'était embarqué pour un voyage de dix ans en Lybie et en Egypte afin de «théoriser», c'est-à-dire de «voir le monde». (1.29-31).

Dans *Les lois*, Platon indique que les cités-États envoyaient des officiels, nommés *theoroi*, pour récolter des connaissances sur les autres États. Ainsi, *theoria* impliquait une séparation nécessaire à l'observation et à l'acquisition des connaissances qui permettraient ensuite de faire des comparaisons entre ce qui se trouve ici et ce qui se trouve là, entre le proche et le lointain. Le sens, toujours actuel, de *theoria* comme contemplation se rapporte aussi à une élévation de l'esprit pour réfléchir en prenant de la distance. Dans son acception originale, le mot théorie suppose par conséquent un éloignement et une position extérieure à la situation où nous nous trouvons. La *theoria* exige un détachement des choses du quotidien pour «voir» (pour réfléchir) à nos habitudes dans un contexte universel plus large, de manière telle que «ce qui est fait ici» puisse être mis en perspective avec «ce qui se fait ailleurs» ou avec «ce qui devrait être fait». La *theoria* peut alors être caractérisée par un mouvement qui permet de prendre la mesure de ce qui est ici par rapport à ce qui est là ; et de «voir»

le tout en assemblant les parties. Elle conduit à un point de vue qui serait autrement inaccessible. C'est l'établissement de connexions, d'associations et de relations entre des entités apparemment sans lien, qui donne accès à l'expérience du tout. Dans cet article, je voudrais défendre l'idée que la notion de «*theoria*», comprise comme la conscience d'un contexte inspirant et fortifiant où se mouvoir, a émergé dans le discours architectural avec l'introduction du concept de *symmetria*.

Que ses motivations soient officielles, sacrées ou personnelles, l'antique *theoria* supposait toujours un «retour» à la maison, au familier et à l'ordinaire. Pour que ce retour puisse toutefois livrer une meilleure perception, connaissance et compréhension de l'ordinaire, il fallait encore effectuer une comparaison significative entre ce qui est laissé chez soi et ce qui est découvert en chemin. Cette comparaison requiert des mesures communes à l'aune desquelles «ce qui est ici» peut être compris comme de «plus» ou «moins» grande qualité par rapport à «ce qui est là». C'est grâce à une telle compréhension analogique, facilitée par la mesure de qualités communes, que ce qui est a été vu et appris peut prendre du sens. Dans son acception originelle, le concept de *symmetria*, se référait à une corrélation similaire entre des entités apparemment distinctes par l'entremise de grandeurs partagées. Les entités sont ainsi rendues lisibles l'une par rapport à l'autre tout en voyant leur distinction préservée. Le sens moderne de symétrie comme similarité à soi-même (comme dans la symétrie du reflet dans le miroir) remonte au XVIIe siècle avec le commentaire de Claude Perrault sur les *Dix livres d'architecture* de Vitruve. Mais, à l'origine, la *symmetria* signifiait la commensurabilité à son milieu (ndt : la possibilité de comparer un élément à d'autres éléments de l'environnement). Ceci sous-entendait de pouvoir disposer d'une mesure commune (*sym-metron*) entre des choses disparates de telle manière qu'elles puissent être comprises et exprimées les unes par rapport aux autres. Par dérivation, *symmetria* a aussi pris le sens «d'être en de bonnes mesures, en de justes proportions (de qualités) avec le milieu environnant».

Historiquement, le concept de *symmetria*, dans le sens de commensurabilité situationnelle [ndt : dans le sens de pouvoir disposer de mesures communes en des situations différentes afin de pouvoir les comparer], est apparu au Ve siècle avant notre ère et d'une manière concourante en divers champs d'investigation. Sa plus ancienne utilisation connue en littérature remonte aux écrits des trois premiers tragédiens antiques, à savoir dans les pièces d'Eschyle (525-456), de Sophocle (496-406) et d'Euripide (480-406/5). Dans *Les Choéphores d'Eschyle*, par exemple, Oreste est réputé *symmetros* de sa sœur Electre. Dans sa quête pour retrouver son frère depuis longtemps disparu, Electre reconnaît l'empreinte de ses pieds en jugeant que «les talons et les empreintes des tendons s'accordent en proportion avec ses propres empreintes» (205ff.). Et quand elle a des difficultés à admettre sa présence réelle, Oreste prouve son identité en ramenant sur son front une boucle de cheveux préalablement coupée. Il montre ainsi combien sa tête ressemble à celle de sa sœur. Ici aussi, *symmetria* signifie la relation entre deux entités apparemment sans lien qui est révélée par la comparaison de leur mesure commune. Eschyle utilise également le terme de *symmetria* pour indiquer la commensurabilité d'activité en termes temporels : les activités peuvent

avoir une durée égale ou un rythme identique (610). Sophocle, dans *Œdipe Roi*, relate une autre scène de reconnaissance, lorsque Œdipe devine l'identité d'un étranger en jugeant que son âge égale (*symmetros*) celui d'un berger depuis longtemps disparu.

À la même époque environ que ces pièces de théâtre, d'autres occurrences du concept de *symmetria* apparaissent dans la littérature médicale. Dans les plus anciennes spéculations de la Méditerranée antique retrouvées (vers 500 AC), Alcméon de Crotoné définissait le «liant de la santé» comme la «distribution proportionnée» (*krasis symmetros*) des puissances opposées (*dunameis*) du corps ; à savoir l'humide et le sec ; le chaud et le froid, l'amer et le doux, et analogues (Fragment 4). Il définissait la maladie comme un excès ou une monarchie (*monarchia*) de l'une de ces puissances, puisque la domination de l'un d'eux perturberait l'équilibre des forces. Cette définition eut une telle influence qu'elle passa pour une des hypothèses fondamentales de la médecine d'Hippocrate et elle a duré jusqu'au XVI^e siècle à travers de nombreuses élaborations dans un vaste éventail de cultures. Dans le corpus hippocratique, un usage précoce de *symmetria* est attesté dans les *Aphorismes* qui sont attribués à Hippocrate (probablement aux alentours de 415 AC). Au point 5, 62, suivant de près la terminologie qu'utilisait Alcméon, l'auteur défend l'idée qu'une femme serait fertile si son utérus présentait un mélange proportionné de froideur, de chaleur, d'humidité et de sécheresse. (Jones, vol.4, 174-175). De même, dans *De la nature de l'homme*, il est argumenté que l'engendrement n'est possible que si les constituants corporels qui sont le chaud, le froid, le sec et l'humide sont mesurés entre eux (*metrios*) et en équilibre (*isos*). La médecine d'Hippocrate avait pour but de maintenir l'individu en équilibre avec les influences externes et replaçait l'individu dans son environnement habituel pour faire un diagnostic et administrer le traitement. Contrairement à la médecine contemporaine, Hippocrate (comme ses disciples) auscultait chaque cas individuellement dans ses conditions propres et essayait de rétablir l'équilibre en réajustant les rapports réciproques entre les forces de l'organisme et les forces qui l'entourent. Ainsi Platon, contemporain des fondateurs de la médecine hippocratique, proclamait dans *Phèdre* 270c-d que pour Hippocrate «le médecin devait comprendre la nature du tout».

Les nombreux livres constituant le Corpus Hippocratique, nous enseignent que le traitement des conditions du tout était nommé «régime» ou «diète» et que cela constituait le fondement de la pratique hippocratique. Le mot «diète» vient du grec «*diaita*» et signifie littéralement «mode de vie». Le rétablissement du «mode de vie» était requis lorsque l'équilibre des interactions entre l'organisme et son environnement était perturbé. Le médecin examinait alors la constitution physique du patient (le mélange d'humeurs, d'éléments, de forces), ses antécédents médicaux, sa famille et son environnement. Il prescrivait ensuite un régime individuel, un «mode de vie» qui comprenait des restrictions alimentaires et des activités physiques telles que le sciage de bois, la marche, la lecture à haute voix, le chant, etc.

Le texte hippocratique *Du régime* (*Peri Diaites*) récapitule ce dont le corps et le

tout sont constitués et comment bien ordonner leur interaction. En accord avec les remarques présentes dans *Phèdre* à propos de la responsabilité d'un bon médecin qui doit examiner le tout – le tout du corps et le tout du cosmos – l'auteur indique clairement que pour être en mesure de prescrire un bon régime, le médecin doit s'appliquer à connaître, d'une part, la constitution du corps et, d'autre part, celle des facteurs environnementaux. Le régime des exercices devrait être proportionné (*summetrias*) à la quantité des aliments, à la nature de l'individu, à l'âge; aux saisons, au changement des vents, à la situation des lieux où l'on vit et aux conditions météorologiques (Hippocrate V.4, 228). De même «on observera le lever et le coucher des constellations afin de savoir se garder contre les mutations et les conditions excessives des aliments, des boissons, des vents et du monde entier, conditions qui engendrent les maladies».

Les facteurs constitutifs du tout ne devraient pas être considérés comme des puissances isolées. Ainsi par exemple, le lever des constellations a un impact sur les vents et la nourriture. Il est important de remarquer que dans ces énoncés, la *symmetria* qui est considérée en termes qualitatifs, établit une relation : un corps trouve la *symmetria* de ses puissances (à savoir la santé) par rapport à la *symmetria* des puissances de son environnement. Le «mode de vie» prescrit a pour objectif de restaurer la *symmetria* en redistribuant correctement l'échange des forces du corps avec celles de tous les corps environnants du cosmos.

Bien qu'Alcméon soit le premier auquel cette conception de la santé ait été attribuée, on pense qu'il s'appuyait sur l'ancienne tradition médicale de Crotoné, où la plus ancienne école de médecine et l'école de Pythagore furent fondées. Dans *Métaphysique* 986 a15-b9, Aristote note une similarité entre Alcméon et un groupe de Pythagoriciens en ce qu'ils ont postulé les «opposés» comme principe des choses, mais il exprime des réserves quant à savoir qui a influencé l'autre. Aristote énumère les paires d'opposés que les Pythagoriciens disposent ainsi :

Limité | Illimité
Pair | Impair
Un | Beaucoup
Gauche | Droite
Homme | Femme
Fixe | Mouvant
Droit | Courbe
Clarté | Obscurité
Bien | Mal
Carré | Oblong

La tradition reconnaît également à Pythagore (et à son école) d'avoir été les premiers à étudier les proportions et la relation entre les notes de musique (Burkert, 369ff.). Il est également rapporté qu'un membre de l'école, Hippase de Métaponte

(vers 500 AC) découvrit l'incommensurabilité (von Fritz, 242-64). Contemporain d'Alcméon, Hippase découvrit que le côté et la diagonale d'un carré n'étaient pas commensurables. Aristote montra plus tard que si le côté et la diagonale d'un carré étaient supposés commensurables, alors le même nombre devait être à la fois pair et impair (Heath, 91). Or le pair et l'impair étaient une des oppositions constitutives de tout phénomène pour les Pythagoriciens. Ainsi le fait qu'un nombre puisse aussi bien être pair qu'impair menaçait l'ordre des oppositions et provoqua une crise. (La légende dit qu'Hippase fit la découverte de l'asymétrie alors qu'il se trouvait à bord d'un bateau et qu'il se noya ensuite soit sous le coup d'une punition divine soit après avoir été jeté par-dessus bord par des Pythagoriciens furieux.) A ce point, il faut donc souligner que la commensurabilité, en tant que notion géométrique et mathématique, était associée aux concepts tirés de la philosophie naturelle, de la musique et de la médecine.

Au Ve siècle avant notre ère, le concept de *symmetria* a également fait son apparition dans le domaine de la sculpture. Diogène Laërce rapporte dans *Vies et doctrines des philosophes illustres* que ce fut «Pythagore, un sculpteur de Rhégion (fl.c. 480/60 AC), qui fut le premier à tendre vers le rythme et la symétrie (8.47) (*rythmon kai symmetria*)». Cependant la première œuvre d'art connue qui ait employé le concept de *symmetria* est le *Kanon* de Polyclète. *Kanon* était le titre d'un traité théorique que Polyclète avait écrit vers 440 AC et dont la matérialisation physique est le Doryphore, le 'Porte-lance' (Figure 1).

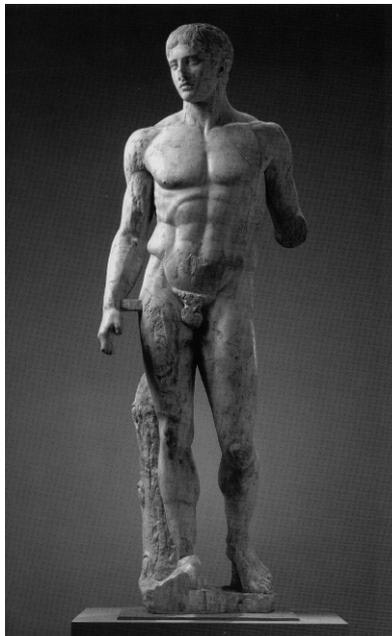


Figure 1

Doryphore (copie romaine du bronze original ;
vers 440 AC, Minneapolis Institute of Arts)

D'antiques sources relatent que l'objet principal du *Kanon*, qui, à quelques

fragments près, est perdu, était la beauté et l'excellence qui selon Polyclète, devaient être atteints par *symmetria*. La plupart des savants modernes, tels que les commentateurs de Vitruve, semblent avoir oublié le sens premier et plus complet du terme, quand ils réduisirent la *symmetria* du *Kanon* à un système de commensurabilité géométrique entre les parties.

Plusieurs savants ont tenté de trouver l'origine de son système de proportions et ainsi d'extraire les recettes du *Kanon* à partir de la sculpture elle-même. Ils ont tour à tour suggéré un système modulaire, un système fractionnel, un moyen arithmétique et le nombre d'or. Dans l'ensemble, on peut dire qu'une modularité métrique est très probablement présente dans le *Kanon*. Cependant une lecture par les relations et les qualités de la *symmetria* du *Kanon* est également possible. C'est ce qu'a proposé un autre savant en mettant en rapport le *Doryphore* avec le corps humain tel qu'il est étudié dans la médecine d'Hippocrate. Gregory Leftwich a examiné l'anatomie de la statue en observant les contractions et les relâchements des muscles.

Il a affirmé que le *Doryphore* intégrait les «oppositions binaires» comme un principe fondamental de son organisation. Reliant l'idée d'«équilibre des opposés» aux enseignements de la philosophie naturelle contemporaine et de la médecine, il a observé que les membres gauches et droits du corps du *Doryphore* reflétaient respectivement l'activité et le repos :

«Le bras droit et la jambe droite sont tout droits, le bras gauche et la jambe gauche sont courbes. L'épaule gauche et la hanche droite sont actives et levées, repoussant la gravité ; l'épaule droite et la hanche gauche sont passives et abaissées par la gravité. Un bras tout droit et relâché est en contraste avec une jambe active et toute droite. Le bras gauche qui porte, contraste avec la jambe gauche qui est courbe et ne porte rien. Le fait de porter la lance motive les mouvements du bras gauche. L'épaule est levée et rétractée. Le bras gauche est fléchi au niveau du coude et en abduction [ndt : écarté de l'axe médian du corps], et en rotation latérale. Par contraste, l'épaule droite est horizontale, dans un état de repos anatomique, tandis que le bras droit est immobile et étiré passivement par la gravité.» (Leftwich, 40-41)

L'auteur poursuit la description d'exemples de polarités anatomiques en termes d'orientation, d'activité, de configuration dans les hanches, les jambes, les pieds, les chevilles et les doigts. Il défend l'idée que Polyclète a utilisé la symétrie bilatérale du corps pour établir et illustrer des oppositions telles que «gauche/droite, droit/courbe, mobile/immobile, actif/passif, contracté/relâché» (Leftwich, 47). Polyclète a écrit le *Kanon* peu de temps après qu'Alcméon eut disserté sur la santé comme symétrie des forces opposées dans le corps, que les Pythagoriciens eurent postulé que ces opposés étaient le fondement de tout phénomène et que les philosophes présocratiques eurent défini le mouvement perpétuel du cosmos comme la distribution équilibrée de forces antinomiques qui se contraignent l'une l'autre. Selon ces théories, la juste proportion des puissances en une entité dépendait des puissances environnantes du cosmos. Un corps symétrique, au sens originel du terme, désignait un corps en

équilibre qui maintenait une concentration bien mesurée de forces opposées en son milieu. Sa *symmetria* était la manifestation de son ajustement au cosmos. De la même manière, le corps du Doryphore révèle le monde en réagissant à ses forces et en préservant leur équilibre. Dans une pose assez maladroite, difficile à prendre et à tenir, il illustre l'équilibre idéal des inclinaisons opposées. Il incarne un canon de *Symmetria*, conforme à la tradition, en alternant résistance et abandon à la gravité, à son poids propre, et au poids de la lance. Ces éléments extérieurs, la terre qui attire, la lance qui entraîne vers le bas ou la vue qui provoque la rotation et l'inclinaison de la tête, même lorsqu'ils ne sont pas visibles, se déduisent de la pose du corps. En effet, le *Kanon* montre que la perfection ou la beauté ne peuvent être révélées dans le corps lui-même et que la confrontation avec le monde et l'échange de forces sont indispensables. Ceci plaide pour une *symmetria* des qualités plutôt que (ou pas seulement) des quantités, une *symmetria* qui fonctionne par polarité et analogie plutôt que (ou pas seulement) par géométrie et nombre.

La philosophie naturelle, la littérature, la médecine ou la sculpture n'ont pas été les seuls domaines où la *symmetria* fut opérante. La philosophie éthique a emprunté la même idée dès lors que le corps et l'esprit ont été entendus comme des parties de la même réalité, se conformant aux mêmes principes. L'équilibre du corps était jugé semblable à l'équilibre de l'esprit (que l'on appelait vertu) en ce sens que la santé et la vertu nécessitaient une combinaison appropriée des forces environnantes. Aristote a comparé les deux dans *Ethique à Nicomaque*. Il a dit que tout comme l'excès ou le défaut détruisaient la santé, tandis que la «juste proportion (*symmetria*)» la favorisait et la préservait, il en allait de même pour toutes les vertus. Le courage est détruit tant par l'excès que l'absence de peur (qui mènent respectivement à la couardise et à l'imprudence) alors qu'il est préservé par le respect du juste milieu (*meson*). Aristote a pris la précaution de remarquer que ce n'était pas toujours la même proportion arithmétique qui est à l'œuvre. Cela dépend de la situation : le juste milieu est atteint si l'action se produit «au bon moment, à la bonne occasion, pour la bonne personne et de la bonne manière» (2.6.10-11). Aristote a reconnu que c'était difficile alors qu'il était facile de se tromper («l'erreur est multiforme»). Pour remédier à ces déséquilibres, il a proposé de nous déporter délibérément dans la direction opposée à celle des erreurs que nous sommes les plus enclins à commettre, comme le fait un charpentier pour redresser un bois tordu.

Comme le montre l'analyse qui précède, dans la tradition antique antérieure à Vitruve, *symmetria* avait le sens d' «une juste répartition des puissances opposées au sein du milieu». Le mot avait non seulement le sens physiologique de «bien-être», mais également des connotations politiques et éthiques.

Nous constatons que ce n'est qu'à l'époque hellénique qu'est apparue une compréhension autonome de la *symmetria* détachée de sa signification situationnelle originelle. Galien, médecin hippocratique, qui écrivait à Rome deux siècles après Vitruve, repéra cette polarité dans le travail du philosophe stoïcien Chrysippe (environ 279AC-environ 206AC). Galien rapporte dans son ouvrage intitulé *Sur les doctrines d'Hippocrate et de Platon*, que Chrysippe distinguait la santé et la beauté précisément

dans le cas du corps, plaçant la santé dans la *symmetria* des éléments et la beauté dans la *symmetria* des membres (5.3.14, traduit vers l'anglais par I.K. Ewen, 333-4). Chrysippe estimait que «la *symmetria* ou son défaut dans les nerfs produisait la force ou la faiblesse, la fermeté ou la douceur ; la *symmetria* ou son défaut dans les membres conduisait à la beauté ou à la laideur» (5.2. 32-33). Cette différence atteste que vers le IIIe siècle avant notre ère, la *symmetria* avait deux implications : la proportion des puissances et la proportion des dimensions, autrement dit la modération et la modulation. Cette distinction est cruciale car, si le premier sens, le qualitatif, appelle une connexité et une dépendance avec les conditions environnantes, le deuxième, le quantitatif, suppose une indépendance à leur égard.

Deux siècles après que Chrysippe eut fait une distinction entre les deux sens de *symmetria*, le terme a émergé comme un concept clé dans le plus ancien traité d'architecture connu. Vitruve a introduit la *symmetria* comme un des six termes fondamentaux pour l'architecture dans son premier livre. Il l'a définie comme la correspondance proportionnée des membres de l'édifice tant entre eux qu'avec l'ensemble de l'ouvrage (1.2.4). Dans le livre sur la conception des temples, Vitruve a dit que la composition d'un temple était fondée sur la *symmetria* et il a présenté un plan coté pour chaque type de temple fondé sur la multiplication d'un module de base. Ces types (*genera*) ont ensuite été connus sous le nom d'«ordres» d'architecture et leurs «symétries» ont été codifiées et diffusées à partir du XVIe siècle par des figures emblématiques telles que Sebastiano Serlio, Giacomo Vignola, Claude Perrault et Andrea Palladio. Après la «redécouverte» légendaire des *Dix livres* au XVe siècle, la *symmetria* a largement été interprétée comme une question de composition fondée sur la mise en proportion des dimensions des différentes parties de l'édifice (Figure 2).

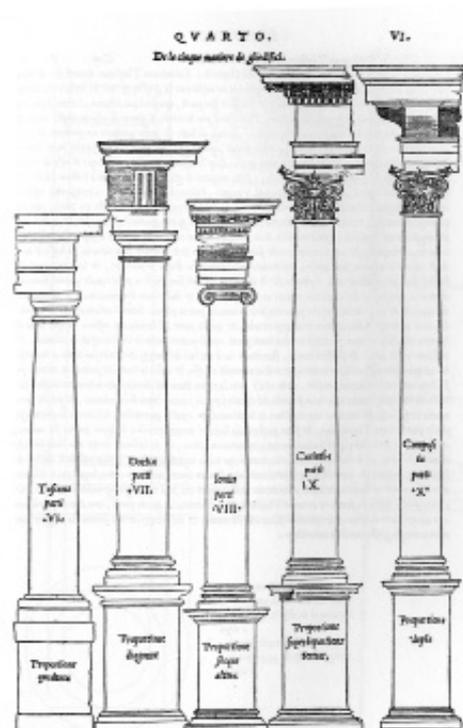


Figure 2

Les cinq ordres de l'architecture, Sebastiano Serlio,
in *L'Architettura : I libri I-VII e straordinario nelle prime edizioni* (Milano: Il
Polifilo, 2001), Book 4, p. VI.

Entendue comme un ensemble de relations quantifiables et fixes entre les mesures (contours) de l'édifice, la proportion était considérée comme se limitant à l'édifice lui-même, indépendamment des conditions extérieures. Cela revient à dire que la *symmetria* d'un temple dorique peut être conçue dans le vide, que la hauteur d'une colonne peut être de sept fois son diamètre sans considération aucune pour le contexte du projet. Si la notion de *symmetra* introduite par Vitruve a été largement interprétée en ce sens, un examen plus approfondi de la proportion dans les *Dix livres*, révèle que Vitruve n'avait pas complètement abandonné l'antique signification de *symmetria*. Je voudrais faire valoir que la compréhension de la proportion en termes de relation avec l'extérieur était bien présente dans les *Dix livres* et que précisément parce que son sens est plus large que l'acceptation moderne qui en a été donnée, elle peut être considérée comme la base de la réflexion théorique de Vitruve. La première chose à souligner c'est que, malgré les efforts faits par ses commentateurs pour extraire des systèmes de proportion fixes des *Dix livres*, Vitruve n'a jamais fourni que des descriptions verbales incomplètes des relations de proportion entre les membres de différents types de temple.

Il a consacré l'essentiel des livres 3 et 4 à ces descriptions, en se concentrant particulièrement sur les *symmetria* ionique, corinthienne et dorique, et décrivant brièvement le type toscan.

Or dans ses descriptions, il a explicitement indiqué qu'il existait d'autres manières de faire sous d'autres noms (4.1.12), qu'il existait des formes hybrides et que de nouveaux types étaient adaptés pour des raisons de rituel (4.8.7). Il a également averti à plusieurs reprises que la conception requérait des ajustements aux prescriptions générales en fonction des conditions particulières du site, du programme, etc. Il a été assez explicite sur l'importance de l'ajustement de la *symmetria* selon la situation en jeu :

«Le plus grand soin qu'un architecte doit avoir, c'est de proportionner l'ensemble de l'édifice avec toutes les parties qui le composent, et il n'y a rien qui fasse tant paraître son talent que lorsque, sans se départir des règles générales qui sont établies pour la proportion, il peut ôter ou ajouter quelque chose selon que la nécessité de l'usage et la nature du lieu le demandent, sans que l'on puisse rien trouver à redire, ou que la vue en soit offensée». (6.2.1., Vitruve, traduction de Claude Perrault)

Suivant en cela les conseils d'Aristote qui préconisait d'atteindre la vertu en opposant les excès et les défauts selon la situation, Vitruve suggère ici d'ajuster les proportions en réalisant des ajouts ou des retraits en fonction des circonstances. Les exemples de tels ajustements abondent dans les *Dix livres* (Vitruve, 15). Nonobstant ces déclarations, le système canonique des «cinq ordres de l'architecture» a été établi voire inventé à partir du XVI^e siècle. Plus capital encore, les ordres ont été présentés aux architectes sous format graphique comme des modèles finis à copier.

Vitruve a été plus explicite encore sur la définition situationnelle de la *symmetria* [ndt : sur la considération de la *symmetria* en fonction de la situation] quand il a déclaré que le module de base devait découler du site. Dans le livre 3, il a affirmé que le module (le diamètre de la colonne) était déterminé en divisant le site selon une «juste proportion» (*iustam rationem*) (3.3.7). Le module était par conséquent une mesure commune non seulement aux différents membres du bâtiment mais aussi à l'édifice et à son environnement. Grâce à un partage approprié (juste) des éléments et des qualités environnantes, la *symmetria* établit et met au jour la commensurabilité de l'édifice avec son milieu. En reliant les mesures visibles de l'édifice à celles du contexte, l'usage vitruvien de la *symmetria* renvoyait encore à la juste proportion des traits par rapport à une réalité préexistante et plus large que l'édifice. En cela la *symmetria* de Vitruve s'opposait au sens moderne qui lui a été donné dans le commentaire de Charles Perrault sur les *Dix livres*.

Vitruve soutenait que cette observation de la relation entre la partie et le tout était la base de la réflexion théorique. En fait, il a défini la théorie comme la capacité d'élucider et d'expliquer les travaux d'architecture en termes de «proportions»

par opposition à la pratique (*fabrica*), qui était l'exercice constant et répété de l'habileté à achever un travail selon un dessin (1.1.1.). Il a affirmé que la pratique, qui sous-entend l'exécution du travail, était dévolue aux personnes exercées à traiter d'un sujet particulier, tandis que la théorie (*ratiocinatio*) était « commune à tout érudit » parce que toutes les disciplines qui demandent un apprentissage sont concernées par les proportions. Ainsi, le musicien et le médecin partagent un souci pour le rythme même si c'est celui des pulsations cardiaques pour l'un ou des mouvements des pieds pour l'autre. De la même manière, les astronomes, les musiciens et les géomètres discutent ensemble de l'harmonie (*sympathia*) des étoiles ou des intervalles des accords musicaux (*symphonia*) (1.1.15-16). Vitruve suggère que toutes ces disciplines partagent une même considération pour la commensurabilité, qui sert de terreau commun à leur communication. Si leurs sujets d'étude divergent (le corps humain, les corps célestes, les constructions géométriques, la musique, les instruments et, par extension, les édifices), ils possèdent tous des rythmes et des intervalles qui sont compris et déterminés les uns par rapport aux autres. Les mesures entre leurs opérations répétées (c'est-à-dire leur rythme) sont analogues et connectées, parce qu'elles suivent et recréent les rythmes du cosmos dont elles sont elles-mêmes issues. Par leur façon de participer à la distribution des puissances des éléments en des mesures appropriées, tous ces corps agissent de concert avec le cosmos et révèlent son ordre.

A l'image de l'antique *Theoros* qui quittait occasionnellement son propre champ d'action pour participer à un événement collectif ou pour visiter un territoire inconnu (ce qui lui permettait de voir autrement sa propre situation, de la comparer à d'autres et d'y réfléchir), la théorie de l'architecture impliquait d'aller au-delà des engagements disciplinaires et de participer à une discussion collective sur les accords et les divergences avec d'autres événements du cosmos. En tant que « contemplation des proportions », la théorie consistait en une observation réfléchie susceptible d'établir une relation entre des actes distants dans l'espace et dans le temps, contrairement à l'engagement pratique qui requérait une concentration, une proximité et un contact. Ainsi, contrairement au sens moderne de la proportion qui s'en tient à une vue isolée des mesures des édifices, la définition de la théorie donnée par Vitruve, comme compréhension des œuvres en termes de leur commensurabilité au milieu, impliquait un élargissement du regard pour inclure les conditions environnantes. Dans les *Dix livres*, ce contexte était constitué par la grande variété des sujets dont un architecte, un homme érudit, devait être conscient. Ainsi dans le chapitre consacré à la formation de l'architecte, il affirmait que l'architecte devait être bien instruit en lettres, en dessin industriel, en géométrie, en arithmétique, en histoire, en philosophie, en physiologie, en musique, en médecine, en météorologie, en géographie (connaissance des « climats » et des « lieux »), en droit et en astronomie.

Les *Dix livres* étaient des développements sur les modes d'interaction de ces disciplines autour de questions architecturales. Vitruve a placé l'architecture au centre comme un point d'entrée légitime dans le réseau des connaissances. Il a donné à l'*architecture* un statut de discipline en posant son contexte théorique [ndt : il a permis à l'architecture

Voir le monde : la theoria pour soutenir la symmetria avec le cosmos

d'acquérir le statut de discipline en montrant ses rapports avec d'autres disciplines, en sortant d'elle pour aller en voir d'autres et revenir à elle].

Bibliographie (références de l'auteur pour le texte original en anglais)

- Aeschylus. *Libation Bearers*. Aristotle. *Metaphysics*.
- Aristotle. *Nicomachean Ethics*.
- Brock, A.J., 1972. *Greek Medicine, being Extracts Illustrative of Medical Writers from Hippocrates to Galen*. New York: AMS Press.
- Burkert, W., 1963. A Note on Aeschylus Choephoroi 205ff. *The Classical Quarterly New Series*, 13(2), p.177.
- Burkert, W., 1972. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Translated from German by E. L. Minar Jr. Harvard University Press.
- Edelstein, L.O. Temkin and C. L. Temkin, 1967. *Ancient Medicine; Selected Paper of Ludwig Edelstein*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Heath, T.L., 1981. *A History of Greek Mathematics, Volume 1, From Thales to Euclid*. New York: Dover.
- Herodotus. *The Histories*.
- Hippocrates. *Hippocrates*, vol.4, 1959. Translated by W.H. S. Jones. London: William Heineman Ltd; Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Hippocrates. *On the Nature of Man*.
- Kahn, C., 1960. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. New York: Columbia University Press.
- King, H., 2001. *Greek and Roman Medicine*. London: Bristol Classical.
- Kirk, G.S. and Raven, J.E., 1966. *Presocratic Philosophers; a Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge: University Press.
- Leftwich, G.V., 1995. Polykleitos and Hippocratic Medicine. In: W.G. Moon, ed.1995. *Polykleitos, the Doryphoros, the tradition*. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press. pp.38-51.
- Long, A.A., 1986. *Hellenistic Philosophy: Stoics, Epicureans, Sceptics*, 2nd ed. London: Duckworth.
- McEwen, I.K., 2003. *Vitruvius Writing the Body of Architecture*. Cambridge, Mass and London: MIT Univ. Press.
- Nightingale, A.W., 2004. *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in Its Cultural Context*. West Nyack, NY: Cambridge University Press.
- Nutton, V., 2004. *Ancient Medicine*. London; New York: Routledge.
- Perrault, C., 1684. *Les dix livres d'architecture de Vitruve*. Paris : Chez Jean Baptiste Coignard.
- Perrault, C., 1993. *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*. Translated by I.K. McEwen. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Plato, Cooper, J.M. ed, 1997. *Complete Works*. Indianapolis: Hackett Pub. Co.

Pliny the Elder. *Natural History*.

Pollity, J.J., 1974. *The Ancient View of Greek Art*. New Haven: Yale University Press.

Smith, W.D., 1979. *The Hippocratic Tradition*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.

Triebel-Schubert, C., 1989. Medizin und Symmetrie: Zur Verwendung eines mathematischen Begriffes in den frühen Schriften des Corpus Hippocraticum. *Sudhoffs Archiv*, 73, pp.190-199.

Vitruvius, 1999. *Ten Books on Architecture*. Translated by I. D. Rowland, with commentary and illustrations by T.N. Howe, and additional commentary by I.D. Rowland and M.J. Dewar. Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press.

Von Fritz, K., 1945. The discovery of Incommensurability by Hippiasus of Metapontum. *The Annals of Mathematics Second Series*, 46 (2), pp.242-264.

laa

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411