

Hojas de Antropología social

Anthropologie d'un art: l'architecture

POR
JEAN CUISENIER

Pour dire en peu de mots comment envisager l'anthropologie d'un art, l'architecture, et pour esquisser l'analyse de quelques exemples précis, je tenterai de formuler une suite de propositions, renvoyant, pour de plus amples développements, aux investigations détaillées sur lesquelles elles s'appuient¹.

I. ARCHITECTURES

1. QU'EST-CE QU'UN ART DANS LES SOCIÉTÉS PRIMITIVES?

Si raffinées les définitions en théorie soient-elles. l'activité artistique se manifeste, pour un naturaliste des sociétés humaines ou, plus simplement, pour un observateur étranger, à des signes qui ne trompent pas. Ce sont: la *gratuité* de certaines activités industrielles poursuivies bien au-delà de ce qui est strictement requis pour se procurer la nourriture et l'abri; le *plaisir spécifique* qu'éprouvent les agents qui s'y livrent ou les destinataires des oeuvres qu'ils produisent; *l'excellence* universellement recherchée par la prouesse technique et la performance ludique. C'est ainsi que les Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord offrent à un observateur tel que Boas, un champ privilégié². Certains masques de guerriers tlingit (Boas, 1928, fig. 154-155), certaines figures sculptées kwakiutl (ibid., planche IX, fig. 156) montrent que les artistes de ces tribus étaient parfaitement capables de représenter les traits particuliers d'un visage humain ou les capes dont se drape quelque haut personnage³. Si les oeuvres majeures de leurs arts plastiques sont des poteaux totémiques ou des masques de cérémonie à valeur symbolique, des pièces de vannerie ou de tissage à motifs géométriques, ce n'est donc pas en raison de difficultés techniques qu'ils rencontreraient pour parvenir à représenter la figure humaine ou les conformations animales⁴;

c'est parce que leur activité artistique est orientée vers des projets autres que l'intention de représenter: inventer des formes, investir des sens⁵.

2. QU'EST-CE QU'UN ART POPULAIRE DANS LES SOCIÉTÉS COMPLEXES?

A soumettre l'art populaire dans les pays européens à des investigations du genre de celles dont l'ethnographie des pays exotiques soumet l'art primitif, on découvre que ses opérations et ses oeuvres ne peuvent être traitées, en bloc et par opposition à l'art savant, comme le fait de façonniers inexperts et malhabiles ou d'amateurs inspirés et naïfs; que cet art n'est, ni plus ni moins que le grand art, le véhicule de survivances et d'archaïsmes, ou l'expression privilégiée d'identités culturelles réelles ou supposées⁶. Veut-on considérer les oeuvres les plus simples et les plus utilitaires, les plus complexes ou les plus gratuites? Il n'y a guère de genre et de matière qui, au jugement d'experts indigènes ou d'amateurs étrangers, ne donnent lieu à un développement de formes qui ne puissent être considérées comme de l'art populaire. Les pièces de mobilier, les costumes, les images entrent certainement dans son champ, si l'on en croit les collectionneurs, les commissaires-priseurs et les conservateurs de musée dans tous les pays de monde. Mais ce sont aussi les instruments de musique, le mobilier liturgique, les ouvrages de poterie et de ferronnerie, de vannerie et de tissage, les outils et les ustensiles de la vie quotidienne, les marques et les symboles de la vie cérémonielle. Rien, à la limite, n'échapperait au champ de l'art populaire, si la sentence n'était pas prononcée, jour après jour, par le choix des amateurs et des experts qui distinguent ceci et ignorent cela. Or ces derniers se fondent, pour articuler leur jugement, sur la combinaison de deux propriétés: l'ustensilité, cette qualité de l'objet d'après laquelle il sert en perfection sa destination pratique, et la plasticité, cette qualité de conformation qui provoque la délectation du destinataire non moins que le plaisir du façonnier.

Il advient, certes, que des amateurs peu informés admirent comme des oeuvres d'art des ustensiles dont ils ignorent la destination pratique, alors que ni leur fabricant ni leur usager d'origine ne trouvent en eux d'autre qualité que l'ustensilité; alors que ces objets avaient été élaborés et mis en service sans la moindre intention esthétique, je veux dire sans une recherche explicite d'une qualité plastique qui en affecte la conformation. Considérés comme de simples objets d'usage dans leur milieu social d'origine, ces poteries, ces vanneries, ces outils de forgeron ou de couvreur, sans valeur plastique connue ou reconnue par leurs utilisateurs premiers, sont élevés au niveau de l'art par l'amateur étranger parce que celui-ci les rapproche, par le regard et par la mémoire, d'oeuvres conçues dans sa propre culture, sans destination pratique, en vue de la seule délectation.

Mais la situation inverse n'advient pas moins souvent. Les exemples abondent, en effet, d'oeuvres considérées dans leur culture d'origine comme

d'une grande qualité plastique, mais ignorées des amateurs, voire des experts étrangers à qui elles parviennent, lesquels ne discernent en elles que l'ustensilité ou son contraire, la gratuité. Combien de masques nègres ou de mâts totémiques n'ont-ils pas été négligés, rejetés, détruits, parce que nul, parmi les voyageurs, les marchands ou les missionnaires qui les voyaient, n'était capable d'apprécier les qualités plastiques que les indigènes leur attribuaient?

Combien, pareillement, de collections d'art populaire ne sont-elles pas, aujourd'hui encore, laissées à l'abandon dans certains musées polyvalents, parce qu'il n'y a plus personne, avec le recul du temps, pour saisir sans investigation préalable les différences que fabricants et usagers faisaient, pour deux ustensiles, entre l'un pourvu selon leur goût des plus grandes qualités plastiques, tandis que l'autre en était tout à fait dépourvu?

Simple ou complexes, les formes développées en art populaire requièrent, pour être élaborées, de la compétence et un apprentissage de la part de ceux qui font une spécialité de les produire. Un coffre au Queyras et une armoire en Normandie, une horloge en Franche-Comté et un buffet en Bourgogne étaient naguère encore l'objet d'évaluations raisonnées de la part d'une collectivité d'experts, menuisiers et crieurs de vente publique, notaires, huissiers et marchands, parfaitement capables d'apprécier les différences de qualité dans les programmes ornementaux, et non seulement dans l'exécution de l'oeuvre⁷. Largement partagée, encore que ce fût en des cercles étroits, la capacité de discernement n'en était pas moins fondée sur la connaissance de normes génériques d'excellence, et sur l'adéquation de celles-ci au mouvement général de la culture et à des sources lointaines.

D'un traitement ethnologique de l'art primitif et de l'art populaire dans les sociétés européennes, une première conclusion se dégage donc: la valeur universellement reconnue, dans la diversité des cultures, à la virtuosité technique, ainsi qu'à la délectation qu'en retire l'ouvrier qui s'y livre et l'utilisateur auquel elle est destinée.

3. DE L'ARCHITECTURE COMME ART SAVANT OU ART POPULAIRE

Pour des cultures telle que celles des Amérindiens qu'étudient Franz Boas et Claude Lévi-Strauss, la différenciation entre formes savantes et formes populaires de l'art n'est pas pertinente: les sociétés kwakiutl ou salish ne distinguent pas des clercs et des laïcs, des lettrés et des analphabètes. Les connaissances mobilisées pour composer le programme iconographique d'un mâts totémique ou d'un masque de cérémonie sont apprises et transmises lors de la récitation de mythes, elles sont actualisées devant tous et pour tous lors de l'exécution de rites. Les membres de ces sociétés diffèrent, certes, quant à la capacité de composer de pareils programmes; mais c'est en raison de leur âge, de leur sexe et de leur appartenance à telle ou telle confrérie, non en raison de savoirs spécialisés appris en école. Cet art est populaire dans la

mesure où tous y ont accès et tous peuvent le goûter, où les oeuvres sont offertes à la vue de tous, où tout homme, dès qu'il a atteint l'âge viril et accompli les rites, a les connaissances nécessaires pour composer le programme d'une oeuvre plastique, encore qu'il puisse n'avoir ni l'habileté technique, ni la maîtrise mythologique qui seules permettent d'exceller.

Il n'en va pas de même en des sociétés telles que l'Égypte des Pharaons, ou la France du XVIII^e siècle, la Perse de Darius ou l'Athènes du temps de Périclès⁸. Tout citoyen grec avait alors, pour autant qu'on le sache, une connaissance assez grande des mythes et des rites de sa cité pour composer le programme iconographique de l'un de ces innombrables cratères qui encombrant aujourd'hui les réserves des musées. Bien peu, en revanche, avaient la capacité de concevoir les plans et d'édifier un port, un temple, ou à plus forte raison une cité nouvelle⁹. Distinct de l'art de bâtir et de ses artisans, bon pour les bâtiments ordinaires, l'art savant de l'architecte mobilise des connaissances spécialisées, des savoirs enseignés par des experts, le tout selon des normes codifiées.

4. DE L'ARCHITECTURE ORDINAIRE

Si claire soit-elle conceptuellement, l'opposition entre un art commun et un art savant de bâtir n'en est pas moins difficile à manier analytiquement: elle n'est pas indépendante, en effet, du système d'oppositions qui caractérise les sociétés fortement stratifiées. Les formes savantes de l'art de bâtir sont, de fait et le plus souvent, celles aussi qui sont goûtées par les hautes classes de la société: noblesse guerrière au Moyen Age européen, cours royales et princières à la Renaissance et au XVII^e siècle, grande bourgeoisie au XVIII^e et au XIX^e siècle. Ce sont des formes aussi qui, pour se développer, ont besoin des moyens que seuls peuvent procurer aux artistes les détenteurs de positions sociales dominantes: l'évêque et l'abbé, le duc et le pair, l'intendant et le fermier général, l'industriel et le banquier. Les formes savantes de l'art de bâtir se donnent donc, dans le mouvement général de la société, comme des formes dominantes, non par la force de l'excellence qui peut-être leur est propre, mais par le pouvoir des puissances qui les soutiennent et les promeuvent. En un inévitable complément, les formes non savantes de l'art de bâtir, même lorsqu'elles respectent des canons anciennement établis, apparaissent socialement aussi comme des formes subalternes¹⁰. Ainsi advient-il qu'on connaisse si mal l'architecture ordinaire, dont rares sont les traces graphiques dans les archives, rares les traces archéologiques dans le sol, moins rares, heureusement, les traces ethnographiques dans les récits de voyage, les relevés des folkloristes et les enquêtes contemporaines.

5. DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Plus précisément, on peut nommer, avec Ronald Brunskill et l'école de Manchester, «zone vernaculaire», pour l'ensemble du domaine bâti, un champ que délimitent deux «seuils», l'un, qui marque la prédominance de connaissances savantes dans l'art de construire, l'émergence d'un souci esthétique explicite, et d'une intention de suivre la mode internationale; l'autre qui marque la prédominance dans l'art de bâtir des connaissances empiriques, l'adaptation prioritaire des bâtiments aux fonctions d'utilité, la conformité du bâti aux modèles et aux traditions régionales. La «zone vernaculaire» est ainsi la période comprise entre l'émergence de constructions en matériaux résistants, même si la conception et le plan en sont traditionnels d'une part, et l'abandon de la conception et des plans traditionnels en faveur d'une maîtrise d'oeuvre et de techniques savantes, d'autre part¹¹. Ronald Brunskill identifie ainsi quatre genres majeurs d'architecture domestique vernaculaire en Grande-Bretagne, dont un seul a son équivalent exact dans les systèmes sociaux français: la *manor-house* médiévale ou manoir, l'habitation du *yeoman* ou franc-tenancier, la *farm-house* ou habitation du fermier, et le *cottage*, l'habitation des petites gens. Ses enquêtes, celles de ses collègues, de ses collaborateurs et de ses élèves montrent qu'il y a une relation assez évidente entre la période de construction, la stratification des genres et le nombre d'exemples subsistants: seuls s'offrent à l'observation, pour les XII^e et XIII^e siècles, des manoirs, et quelques rares habitations de *yeomen*, mais ni *farm-houses*, ni *cottages*. Les plus anciens exemplaires de bâtiments survivants de ces deux derniers genres ne remontent guère, quant à eux, au-delà du XVIII^e et du XIX^e siècle respectivement¹². Ainsi définie, la «zone vernaculaire» se prête à des investigations qui tendent à caractériser les matériaux et les techniques utilisées, d'une part, les familles de plans, d'autre part, et dont les résultats se présentent électivement sous forme de diagrammes, pour les périodisations, et de cartes, comme celles des atlas linguistiques.

Si précieux l'immense travail de l'école de Manchester soit-il par la qualité de l'information et l'érudition des interprétations, celui-ci n'en reste pas moins aux marges de l'ethnographie. Il est, en outre, assez étranger aux intérêts théoriques de l'anthropologie sociale et de la sociologie de l'art, lesquelles portent une attention plus grande aux conditions de la production, de la reproduction et de l'utilisation du domaine bâti, à la stratification et à la symbolique de la construction, qu'à l'histoire détaillée des matériaux et des techniques, aux procédés de la charpenterie, de la maçonnerie et de la couverture.

Comment orienter, dès lors, la description ethnographique vers l'analyse anthropologique?

II. UNITES D'OBSERVATION ET SYNTHÈSES DESCRIPTIVES

Une autre voie est à explorer pour tirer parti d'une empirie surabondante, celle que je propose de suivre dans le *Corpus de l'architecture rurale française*¹³. Si les volumes en paraissent région par région, le groupement de monographies sous un titre régional fournit un cadre pour la description seulement, il ne suppose nullement qu'existerait une architecture alsacienne ou basque, normande ou dauphinoise, comme si une essence architecturale régionale devait se manifester à travers la variété des apparences qui se présentent dans chaque espace provincial. Le sous-titre du *Corpus*, au surplus, annonce le propos sans ambiguïté: c'est un rassemblement de genres, de types et de variantes; d'objets anthropologiques, donc, pour lesquels chaque région considérée offre des spécimens remarquables. Des spécimens empiriquement donnés, donc des *realia*; mais des spécimens remarquables, en cela qu'ils fournissent à l'observation des aspects sous lesquels les traits qui caractérisent précisément ces genres, ces types et leurs variantes transparaissent de manière exemplaire¹⁴.

6. SPÉCIMENS

Comme les cultures dont traite Murdock dans *Social Structure*¹⁵ et ses collègues dans l'*Ethnographic Atlas*¹⁶, les unités considérées dans le *Corpus* sont des unités concrètes, empiriquement saisissables, localisées et datées, ce que je nomme des «spécimens». Comme les cultures de Murdock encore, ces unités concrètes sont aussi des unités discrètes, des individualités sociales absolument distinctes les unes des autres, toutes différentes entre elles, et dont aucune n'est la réplique de l'autre. Au terme du *Corpus*, on dispose donc d'un millier de spécimens, qui sont des oeuvres architecturales individuelles, comme au terme d'une enquête botanique destinée à composer la flore d'un pays, on disposerait d'un millier de plantes toutes différentes les unes des autres, mais dont chacune offrirait l'exemplaire vivant d'une variété ou d'une sous-espèce. Comparaison imparfaite, certes, puisque les individus considérés sont des oeuvres de la culture qui ne se prêtent point, comme les végétaux et les animaux, à naturalisation. Comparaison éclairante, cependant, car à la différence des peintures et des sculptures rassemblées dans les musées, mobilisées, donc aux fins de confrontation et de mise en valeur par le rapprochement dans une enceinte spécialement conçue à cette fin, les oeuvres architecturales décrites dans le *Corpus* sont immobilisées sur le site pour lequel elles ont été construites; elles participent, de ce fait, au devenir général de la nature, à ses évolutions et à ses révolutions.

La différence entre les unités que traite le *Corpus* et celles que traitent les atlas linguistiques est donc grande. Dans un cas, le *Corpus*, ce sont des oeuvres qui, telles qu'elles se donnent à l'observation, défient l'analyse en raison de leur complexité, tout comme les individualités vivantes qui forment

la matière sur laquelle s'exercent les sciences de la nature. Dans l'autre, les atlas, ce sont les éléments du discours qui forment la matière appréhendée, non leurs articulations en genres. De ce point de vue, le *Corpus* est à rapprocher plutôt du catalogue d'Arne et Thompson¹⁷ ou, mieux, du catalogue des contes populaires français de Delarue et Ténèze¹⁸. Les unités observées sont des oeuvres complexes: des maisons habitées, d'un côté, des contes narrés, d'un autre côté; les spécimens choisis sont, des deux côtés, des individualités concrètes, saisies dans leurs particularités, avec tous les détails qui les singularisent. Des deux côtés aussi, les spécimens sont proposés pour fonctionner comme des références, pour signaler des types. Des deux côtés enfin, ces oeuvres complexes sont décrites de telle sorte qu'on peut en analyser les éléments constitutifs d'une part, les traiter comme l'effet des processus qui les ont produits, d'autre part. La comparaison entre les oeuvres de l'architecture et les oeuvres de la parole et de l'écriture a ses limites, certes. Elle n'est pas artificielle cependant: c'est à bon droit que l'on peut parler de «motif» dans les deux cas, et c'est avec raison que le mot «structure», qui appartient originellement au vocabulaire de l'architecture¹⁹, a pu être investi de nouvelles significations pour désigner le concept d'analyse qu'affectionnent les linguistes.

7. SYNTHÈSES PAR GENRES ET PAR TYPES

On voit par là que la synthèse descriptive, pour le *Corpus*, est à entreprendre à plusieurs niveaux, selon le degré de complexité des unités que l'on considérera: du plus élevé, celui de l'oeuvre effectivement réalisée, au moins élevé, celui des éléments, en passant par les niveaux intermédiaires, ceux des motifs. Ou pour prendre des exemples, un premier travail de synthèse est celui qui consiste à grouper les spécimens décrits, en respectant leur unité, par genres ou par types, comme les maisons vigneronnes, les abris en pierres sèches, les maisons monocellulaires, les exploitations agricoles de polyculture-élevage, les moulins, etc. On voit qu'il y a autant de groupements possibles que d'aspects selon lesquels envisager les unités complexes: selon la spécialisation, et laquelle; selon le matériau de construction et lequel; selon le type d'occupation de l'espace et lequel, etc. Le *Corpus* permet ainsi d'engendrer tous les fascicules que l'on souhaite, comme un fichier bien fait permet de procéder à tous les classements dont a besoin. Opération utile, voire nécessaire, mais rudimentaire encore, si elle n'est pas orientée vers une fin: la compréhension des mécanismes engendrant ces unités complexes à partir des éléments qui les constituent.

8. SYNTHÈSES PAR SYNTAGMES ET MOTIFS

A un deuxième niveau de synthèse descriptive, celui des motifs, l'on cesse de considérer les habitations comme des unités et l'on concentre l'attention

sur des syntagmes qui entrent dans la composition des ensembles complets avec une identité discernable. Ce sont des configurations matériellement identifiables comme «cheminée», «galerie», «porche», «perron». Ce peuvent être aussi des divisions de l'espace repérables par une position dans un système de lieux, comme «couloir», «vestibule», ou encore des cellules spatiales affectées à des usages spécialisés comme «cuisine», «chambre à coucher», ou à des usages généralisés comme «pièce à feu», ou «salle commune». Il est clair que dans la réalité des spécimens, les motifs ne sont pas indépendants les uns des autres: il n'y a guère de pièce à feu sans cheminée, sinon dans de très rares abris, ni de vestibule sans perron ou sans seuil. Il n'en est pas moins légitime de rapprocher, pour une opération de synthèse descriptive, les motifs architecturaux appartenant à une même série. Les traités d'architecture ne se privent pas de cette faculté, s'agissant de syntagmes matériellement individualisables tels que «cheminée» ou «galerie», voire de motifs purement spatiaux, comme «entrée» ou «liaison entre niveaux» sous les noms génériques d'«échelle», «escalier», «rampe», etc. Le *Corpus* offre ainsi la possibilité de confectionner de véritables répertoires de motifs, sans prétendre fournir, cependant, d'inventaires de toutes les formes effectivement réalisées.

9. SYNTHÈSES PAR ÉLÉMENTS

Un troisième niveau de synthèse descriptive est celui qui traite des éléments en termes qui n'ont pas de réalité individualisable comme les motifs, mais qui fournissent la matière des compositions architecturales. Un mur de pierre par exemple peut avoir une fonction de soutènement, et concourir à la structure d'un édifice; une fonction de paroi, et marquer seulement la limite entre deux lieux; une fonction cérémonielle, et servir de support ou de fonds à des motifs ornementaux. Comme terme architectural, il s'oppose, dans le premier cas, aux poteaux, pannes, écharpes et potelets qui composent la structure des maisons à charpente de bois; dans le deuxième cas, il s'oppose aux barrières, rideaux et autres tentures qui matérialisent la différence des lieux ou la séparation des espaces; dans le troisième cas, il se distingue des colonnes, piliers, mâts et dispositifs divers érigés pour répondre à une destination cérémonielle. Des répertoires d'items qui se borneraient à détailler tous les éléments qui entrent dans la construction des habitations rurales manqueraient l'essentiel; à savoir, l'identification des champs de composition possibles sur lesquels l'activité architecturale exerce ses choix. Comme les atomes n'ont d'existence qu'à travers les molécules qu'ils constituent par association, de même les éléments d'architecture n'ont de matérialité qu'à travers les motifs qu'ils forment par composition. Des synthèses descriptives, à ce niveau, concerneraient l'art de bâtir, mais non l'architecture.

D'autres synthèses sont possibles, qui tendent à dégager les logiques sociales à l'oeuvre dans les compositions architecturales, à retrouver les

règles implicites ou explicites qui président à l'articulation du champ spatial en lieux différenciés.

III. LOGIQUE SOCIALE ET COMPOSITION ARCHITECTURALE

10. LES DIMENSIONS ARCHITECTONIQUES FONDAMENTALES

De grandes oppositions jouent en effet qui configurent le champ spatial et le différencient en lieux distincts. L'intérieur ne s'oppose pas de la même façon à l'extérieur, on le sait bien, en Corse ou en Normandie, en Provence ou en Savoie; les limites qui séparent les aires privées des aires publiques ne sont pas matérialisées de la même manière ici et là; les itinéraires qui mènent du plus lointain extérieur au plus proche intérieur ne sont pas balisés des mêmes repères, ils ne franchissent pas les mêmes barrières et les mêmes seuils, ils ne conduisent pas aux mêmes centres selon que l'on se dirige vers la salle d'un manoir du pays de Caux ou vers la *stube* des pays rhénans. Mais la logique à l'oeuvre dans ces articulations du champ spatial est-elle la même à travers des domaines bâtis différents, ou bien des logiques distinctes sont-elles identifiables, mais pour quels types d'habitations? Comment des complexes aussi différents que la ferme manoriale de Picardie, le mas provençal et la bastide languedocienne jouent-ils des dimensions de l'espace? De pareilles habitations s'inscrivent-elles de la même manière, ou non, dans l'ordre cosmique? Disposent-elles leurs cellules homologues, salles, cuisines et chambres, étables, écuries et colombiers, greniers, pressoirs et caves, semblablement à dextre et à senestre, en haut et en bas, devant et derrière? Répartissent-elles ces lieux axialement ou non? Certaines cellules commandent-elles régulièrement d'autres cellules, de sorte que pour circuler des unes aux autres, il faille nécessairement passer par les premières?

J'ai montré plus en détail ailleurs²⁰ comment un texte de l'humaniste Charles Estienne, *La Maison Rustique* (1564) avait valeur de modèle pour l'explicitation de cette logique.

11. INTÉGRATION ET SÉGRÉGATION

Mais on peut aller plus loin encore, et rechercher par les moyens du calcul matriciel et de la théorie des graphes dans quelle mesure le champ spatial traité par l'architecture est non seulement articulé en lieux différenciés selon le jeu des dimensions architectoniques fondamentales, mais est aussi plus ou moins complètement intégré ou ségrégué. Un lieu ou une cellule dans une habitation peut en effet être caractérisé par la profondeur plus ou moins grande de son site, c'est-à-dire par le nombre de lieux ou de cellules par

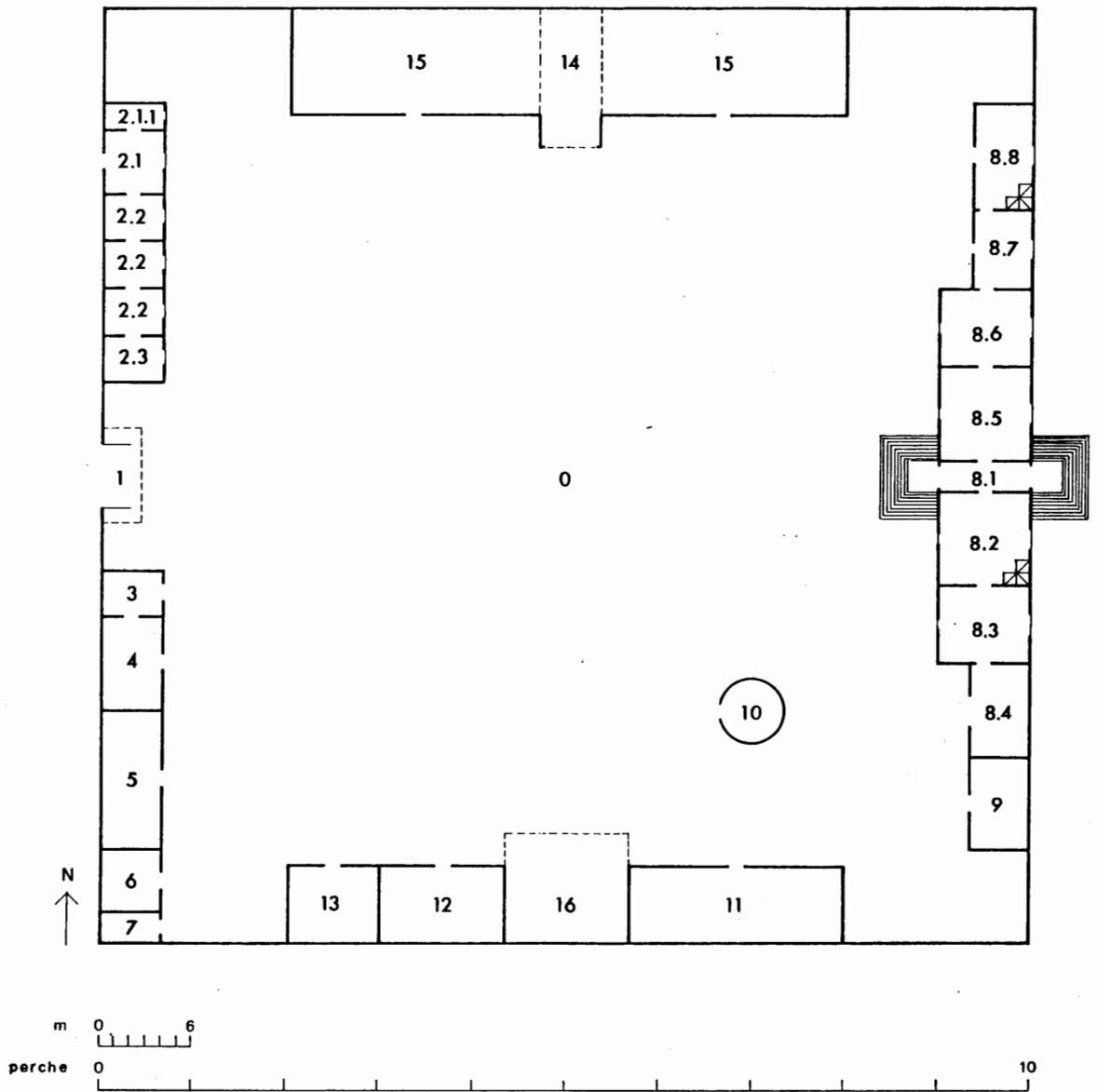
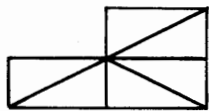


Fig. 1.— *La maison rustique* d'après Charles Estienne (1564). Source: J. Cuisenier, *La maison rustique: logique sociale et composition architecturale*, Paris, PUF, 1990.

ASSIETTE ET PLAN DES BATIMENTS D'APRÈS LES NORMES DE CHARLES ESTIENNE, *LA MAISON RUSTIQUE*, 1564

N.B.: Les lieux sont numérotés selon l'ordre où ils sont nommés dans le texte original.

- 0 Cour, puits, auges, fumières.
- 1 Portail.
- 2 Logis du fermier.
- 2.1 Cuisine.
- 2.1.1 Bauge.
- 2.2 Chambre.
- 2.3 Resserre.
- 3 Chambre du charretier, sellerie.
- 4 Ecurie.
- 5 Etable de bovins.
- 6 Etable des veaux.
- 7 Chenil.
- 8 Logis du maître.
- 8.1 Couloir.
- 8.2 Cuisine.
- 8.3 Dépense.
- 8.4 Pressoir.
- 8.5 Salle.
- 8.6 Chambre.
- 8.7 Garde-robe.
- 8.8 Chambre des survenants.
- 9 Poulailier.
- 10 Colombier à pied.
- 11 Bergerie.
- 12 Porcherie.
- 13 Etable des chèvres.
- 14 Portail, aire à battre, colombier sans pied.
- 15 Grange, charreterie.
- 16 Appentis pour instruments.



Escalier à vis.

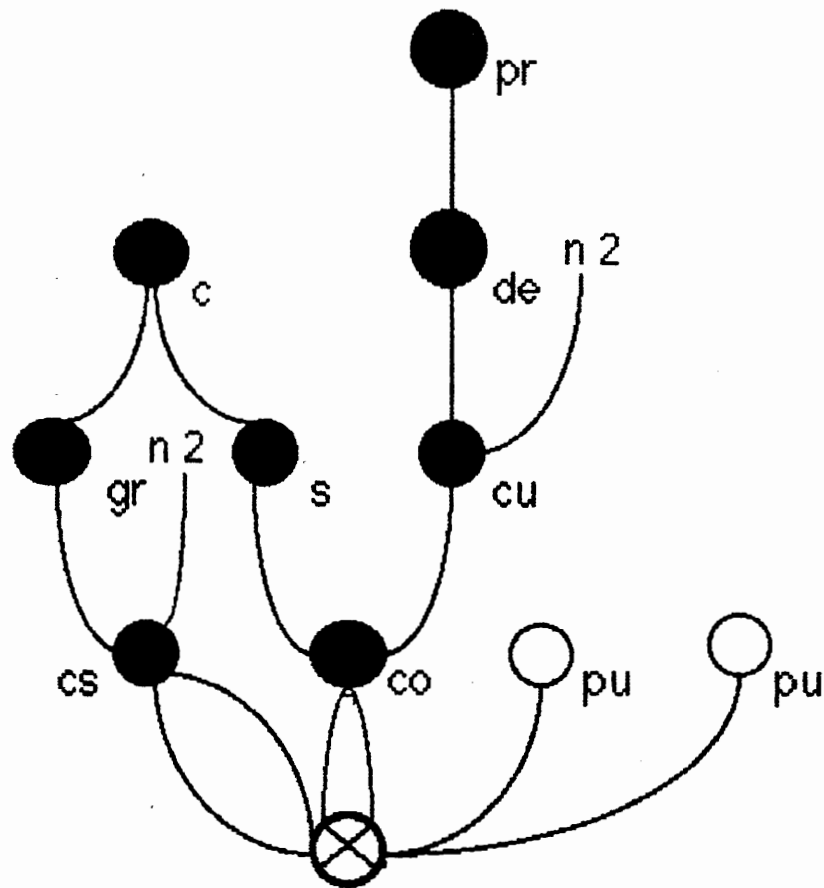


Fig. 2.—Graphe du plan de la maison rustique de Charles Estienne.
Logis: légende, n.º 8.

lesquels il est nécessaire de parvenir pour l'atteindre. Cette profondeur à son tour, se mesure aisément comme un chemin plus ou moins long sur un graphe. Le même lieu ou la même cellule sont-ils accessibles par un chemin unique, ou bien par deux ou plusieurs chemins? Dans le premier cas, ils sont ségrégés par rapport aux lieux ou cellules qui les environnent, dans le second cas, ils sont plus ou moins intégrés par des circuits, ou commandent plus ou moins centralement des cheminements vers d'autres lieux ou cellules.

Bill Hillier a fait la théorie de ces ségrégations et de ces intégrations, et en a donné l'application sur des architectures aussi variées que celles de grandes habitations africaines ou d'hôpitaux londoniens²¹. J'ai, pour ma part, utilisé ces instruments algébriques pour mesurer les caractéristiques du champ spatial de l'habitation manoriale, au XVI^e siècle, et du millier de spécimens d'habitations dont les monographies ont été rassemblées et systématisées par le *Corpus de l'architecture rurale française*.

* * *

Ainsi l'architecture, cet art des compositions spatiales, se prête à trois sortes de déchiffrements anthropologiquement pertinents: un déchiffrement des oeuvres effectivement bâties, par interprétation de la logique sociale qui anime les programmes inscrits dans les bâtiments; un déchiffrement des usages auxquels les habitants soumettent les habitations, par interprétation des pratiques et des rituels de l'habitat; un déchiffrement des opérations auxquelles se livrent les bâtisseurs et les maîtres d'oeuvre pour l'édification des habitations, par interprétation des techniques de conception, de programmation et de construction. Trois sortes de déchiffrements, requérant trois herméneutiques distinctes, dont l'épistémologie reste encore largement à faire.

RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUES

- ¹ Cuisenier, J., «Le champ ethnographique et le résistant projet d'une anthropologie de l'art», *L'Année Sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 15-52.
- ² Boas, F., *The Mind of Primitive Man*, New York, 1911.
- ³ Boas, F., *Primitive Art*, Harvard University Press, 1928.
- ⁴ Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- ⁵ Lévi-Strauss, C., *La voie des masques*, Paris, Skira, 1975, 2 vols.; 2^e éd., Paris, Plon, 1979.
- ⁶ Cuisenier, J., *L'art populaire en France*, Fribourg, Office du Livre, 1975; 2^e éd., Paris, Arthaud, 1987.
- ⁷ Tardieu, S., *Le mobilier régional français: Bourgogne, Bresse, Franche-Comté*, Paris, Berger-Levrault, 1981.
- ⁸ Vernant, J. P., *Mythes et pensées chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1974, 2 vols.
- ⁹ Dinsmoor, W. B., *The architecture of Ancient Greece*, 1^{ère} éd., 1902, nouvelle édition, New York, 1975.
- ¹⁰ Cirese, A., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973.
- ¹¹ Brunskill, R. W., *Vernacular Architecture*, Londres, Faber and Faber, 1^{re} éd., 1971, 2^e éd., 1978.
- ¹² *Ibidem*, p. 28.
- ¹³ Vingt volumes du *Corpus de l'architecture rurale française* sont parus en 1988, dix-huit à Paris, Berger-Levrault, 1977-1986, deux à Paris-Lyon, La Manufacture, 1988-1990 sept autres en cours de parution chez ce dernier éditeur.
- ¹⁴ Cuisenier, J., « Esquisses pour une synthèse prochaine », *Terrain*, n.° 9, octobre 1987.
- ¹⁵ Murdock, G. P., *Social Structure*, New York, MacMillan, 1949.
- ¹⁶ Murdock, G. P., *Ethnographic Atlas*, Pittsburg University, Pittsburg Press, 1967.
- ¹⁷ Aarne, A., *The type of the folktales. A classification and bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson. Second revision, Helsinki, Akademia scientiarum fennica, 1961.
- ¹⁸ Delarue, P., et Teneze, M. L., *Le conte populaire français: catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, Paris, Erasme, 1957; G. P. Maisonneuve et Larose, 1985, 4 tomes.
- ¹⁹ Viollet le Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868, 10 vols.
- ²⁰ Cuisenier, J., *La maison rustique: logique sociale et composition architecturale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- ²¹ Hillier, B., et Hanson, J., *The social logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.