



HAL
open science

Architectures de la modernité

François Béguin

► **To cite this version:**

François Béguin. Architectures de la modernité. [Rapport de recherche] 149/82, Ministère de l'urbanisme et du logement / Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA); Roux-Bauer et associés; Atelier de recherches et d'études d'aménagement (AREA). 1982. hal-01885834

HAL Id: hal-01885834

<https://hal.science/hal-01885834>

Submitted on 19 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

149

ARCHITECTURES
DE
LA
MODERNITE



François BEGUIN

1982

Secrétariat de la Recherche Architecturale
Direction de l'Architecture
Ministère de l'Urbanisme et du Logement

ARCHITECTURES
DE
LA
MODERNITE
1982

ROUX-BAUER & ASSOCIES, SCOP DU GROUPE A.R.E.A. :
(Atelier de Recherche et d'Etudes d'Aménagement)
28, rue Barbet de Jouy - 75007 Paris
Tél. : 551.67.01.

Maquette Danièle FRERET

Avertissement :

Le présent document constitue le rapport de fin d'étude d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale, Direction de l'Architecture, Ministère de l'Urbanisme et du Logement.

Contrat n° 81.01014.00.223.75.01 : "Les architectures de la modernité".

S O M M A I R E

PAGES

AVANT-PROPOS	5 A 6
------------------------	-------

NOUVEAUX OBJETS.	7 A 84
--------------------------	--------

- PROJET D'ANTHOLOGIE
- VILLA SAVOYE
- COMPLEXES
- AEROPORTS
- TOURS DE FRANCE
- COMPLEXES, TOURS, AEROPORTS

NOUVELLES PUISSANCES	85 A 176
--------------------------------	----------

- UN MONDE D'EFFETS
- HOMMAGE A J. RUSKIN

NOUVEAUX ESPACES	177 A 192
----------------------------	-----------

NOUVELLE TERRE, NOUVELLE ALLIANCE, NOUVEAU MONDE.	193 A 225
--	-----------

"Voici le mystère, l'un des mystères dont se compose la structure de notre temps : qu'en lui tout est là en même temps, sans être là. Il est plein de choses qui semblent vivantes et qui sont mortes et plein de celles qui passent pour mortes et sont extrêmement vivantes".

Hugo Von HOFMANNSTHAL

"Cette découverte doit-elle se faire dans l'espace, ou dans le temps ?".

Léon Paul FARGUE

AVANT-PROPOS

Cette recherche constitue le dernier volet d'un cycle entamé il y a 5 ans avec une étude sur l'architecture coloniale en Afrique du Nord. Il serait présomptueux d'affirmer que nous avons dès le départ l'idée de ce parcours, ni même que nous savions a priori qu'une certaine cohérence finirait par se dessiner entre des sujets aussi divers que l'arabisation, les paysages de l'énergie, la modernité. Ce n'est donc qu'aujourd'hui, et parce que nous avons eu le sentiment d'achever quelque chose avec le présent travail, que nous pouvons savoir que notre interrogation avait un objet et un terme. Quel objet et quel terme ? En simplifiant, on pourrait dire que cet objet fut : comment peut-on évoluer sur le terrain des apparences -l'architecture comme image et comme paysage- sans pour autant perdre tout contact avec les matières et les situations à l'intérieur desquelles l'architecture produit ses effets sensibles, c'est-à-dire fait et défait des apparences.

Notre premier angle d'attaque fut politique et historique : l'Arabisation offrait un bon exemple de politique des apparences car la colonisation avait joué à plein de ce pouvoir qu'a l'architecture de modeler un paysage, de propager des images et des symboles, cette administration du visible précédant même parfois celle des personnes, des biens, des droits. Notre seconde approche fut moins tournée vers la recherche des causes responsables d'un certain état de l'architecture et du paysage, et davantage orientée dans le sens d'une comparaison entre plusieurs manières de mettre en forme un décor : que faisait l'architecture des objets de l'énergie et qu'en faisaient le cinéma, les peintres, les écrivains, les photographes ? Après cela, il ne restait plus qu'à tenter l'impossible : essayer de dire en vertu de quelles puissances -perdues et à redécouvrir- l'architecture semblait pouvoir reconquérir sa place au sein d'un monde d'apparences dont elle s'est

peu à peu retirée. Cette question, qui nous a certainement hanté depuis le début de ces investigations, nous avons essayé de la poser ici en mobilisant tout ce que nous avons appris au cours de ces recherches antérieures, lui apportant plusieurs réponses fragmentaires et embryonnaires, qui, d'un autre point de vue, apparaîtront aussi comme une seule et même réponse formulée en des termes différents : esthétiques, historiques, philosophiques, physiques. Paradoxalement, l'essentiel n'est sans doute cependant pas dans ces réponses -à bien des égards trop sommaires- mais dans la navigation incertaine qui s'est très vite confondue avec cette recherche et a peut-être permis de lui donner ses véritables dimensions. Curieusement, en effet, ce n'est qu'en nous approchant d'un point où la recherche n'était plus seulement exploration d'un objet ou d'un sujet préexistants, mais processus engagé en vue de créer un sujet et des objets dont nous n'avions pas a priori l'idée, qu'une certaine forme de modernité nous est aussi apparue qui apparentait recherche et fiction, recherche et navigation entreprise à travers le temps et l'espace en vue de découvrir un étroit passage vers l'avenir. Et qu'au fond, les architectes aient aujourd'hui autant de mal que nous avons pu en avoir à maîtriser les apparences, nous le comprenons maintenant d'autant mieux qu'il est certainement devenu aussi difficile de construire un monde désirable avec des pierres qu'avec des mots.

°

°

°

NOUVEAUX

OBJETS.

PROJET D'ANTHOLOGIE

Qui n'a pas essayé un jour ou l'autre de comprendre en vertu de quelles puissances des objets architecturaux nous affectent ? Qui n'a pas rêvé d'une anthologie où de multiples objets, d'ordinaire cantonnés dans des rubriques distinctes et cloisonnées du savoir, seraient réunis sur une même plage et distingués selon leurs effets, indépendamment de toute autre considération ? Reclassez des objets comme si avant d'appartenir à une époque, à un style, à l'oeuvre d'un homme, ils se différencieraient selon leurs effets ou selon la manière qu'ils ont de produire un effet. Remonter de l'effet produit vers les dimensions matérielles et immatérielles qui permettraient de l'expliquer. Vérifier cependant ces impressions en répétant les expériences, en comparant, en voyant ce que des atmosphères stables ou instables deviennent à l'usage. Certains objets n'ont d'effets que lorsqu'ils sont entourés de circonstances favorables. Il peut s'agir de notre propre humeur mais il peut s'agir aussi de facteurs externes : telle villa ou tel immeuble ne donnent leurs pleins effets que lorsqu'ils ont la complicité du soleil ; d'autres édifices ne deviennent conducteurs que par temps de brume, ou à la nuit tombée, lorsqu'il en émane une certaine lumière ou un certain halo ; il faut avoir envie d'être ailleurs pour que le charme de certains lieux situés au coeur de notre ville puisse opérer. Et il en est certainement ainsi de tous les objets architecturaux qui nous affectent : le moment, les circonstances atmosphériques, les alliances stables ou fortuites avec des données extérieures sont des variables absolument indissociables de l'emprise qu'ils ont sur nous, et la manière dont ils parviennent à induire ces alliances permet aussisouvent d'en mesurer la perfection. Certains nous donnent l'impression d'être au coeur d'une vaste mise en scène de la nature ou du lieu, qu'ils paraissent ainsi orchestrer, d'autres, au contraire, ne nous transmettent que le sentiment de leur insularisation au milieu d'un monde qui leur est totalement extérieur et étranger.

VILLA SAVOYE

Quiconque a passé quelques heures d'une journée ensoleillée à la villa Savoye n'a pu manquer de se sentir transporté ailleurs, plus au sud, vers la méditerranée. Et c'est un étrange effet en vérité que de voir ce coin de banlieue parisienne mis à l'heure du midi par la magie d'une architecture. Car c'est bien d'architecture qu'il s'agit ici : pour s'en convaincre, il suffit de regarder autour, les autres pavillons, on comprend alors que cette villa est bien la seule de toute une série à communiquer cette impression.

Quel charme opère ici ? Certaines raisons ont depuis longtemps été identifiées par la critique. Reyner Banham a noté que le plan de la villa Savoye présente des analogies évidentes avec un type de maison relativement courant sur les rivages méditerranéens : chambres disposées autour d'un patio ouvert, rampe d'accès au toit terrasse (1). A quoi nous ajouterons, la simplicité et la blancheur des volumes, autres évocations d'une architecture méditerranéenne. Reste que c'est à quelque chose d'autre que nous pensions en disant de cette villa qu'elle nous transportait plus au sud. Nous n'avons pas seulement en vue une ressemblance mais aussi quelque chose en plus d'une ressemblance : un sentiment d'ailleurs qui ne s'explique que partiellement par des analogies. Car si la villa Savoye nous transporte ailleurs, ce n'est pas en vertu de son exotisme : elle n'imité pas, et elle n'est donc en rien comparable à d'autres pavillons de banlieue construits à la manière de châteaux suisses ou de maisons landaises. Manifestement Le Corbusier a voulu un autre effet, on dirait qu'il a voulu, non pas nous donner l'image d'une villa méditerranéenne, mais le paysage qui va avec cette villa.

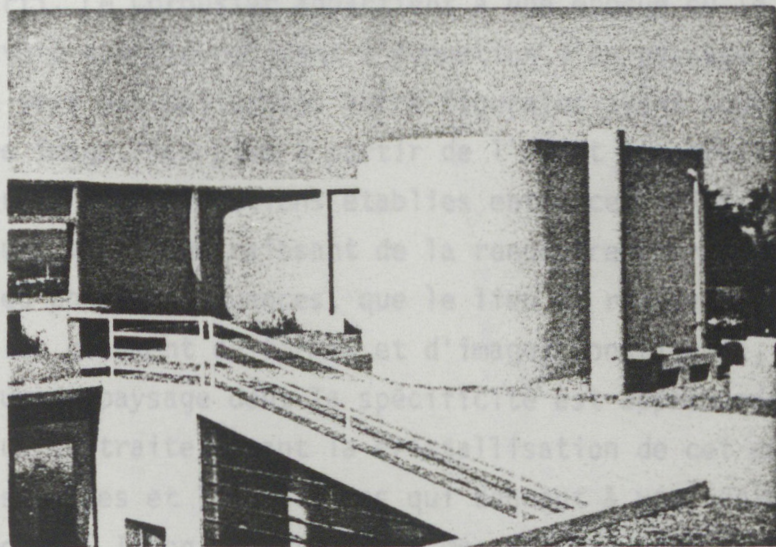
Qu'est-ce à dire ? D'abord que l'important ici n'est pas seulement la villa -ses formes, ses matières- ; il y a aussi ce qui se passe entre la villa et ce qui l'entoure : le ciel, le soleil, les arbres, le sol. Une relation est établie entre ces éléments et la villa qui à la fois nous soustrait à une influence et nous place sous une influence. Ce

(1) R. BANHAM, AGE OF THE MASTERS, Architectural Press, 1975.

que nous quittons, c'est la banlieue parisienne, les images et les idées que nous avons de cette banlieue ; ce que nous découvrons, c'est une atmosphère qui, pour des Parisiens, s'identifie facilement à celle qui règne dans certaines villas de vacances au bord de la méditerranée. Quelque chose fait que la villa savoye fonctionne en effet comme un prisme à partir duquel tout ce qui l'entoure, ou presque, est bel et bien "méditerranéisé". Elle ne se détache donc pas comme une maison d'allure méditerranéenne dans un milieu qui lui serait hétérogène, mais elle fait avec le milieu, avec certains éléments du milieu tout du moins, un monde qui lui ressemble.

Un double effet ou une conspiration en deux mouvements ont certainement joué ici un rôle. Un effet local tout d'abord : l'architecture a établi un contact entre des éléments du milieu -le soleil, le bleu du ciel- et des matières ou des formes avec lesquelles ils sont entrés dans une conjonction méditerranéenne : soleil + murs blancs ; toit terrasse et soleil + bleu du ciel. En même temps, Le Corbusier, situant le principal plan de vie en hauteur et marquant nettement cette élévation par des pilotis et une base qui isolent autant qu'ils portent, nous donne l'impression d'avoir réussi à arraché la villa au sol pour la soustraire à une terre trop parisienne. Un premier effet est donc obtenu grâce à cette alliance sélective que renforce une manière de neutraliser les éléments indésirables du milieu. Mais on comprend que cet effet ne prend que parce qu'il est de même nature qu'un effet expérimenté ailleurs, et dont nous gardons tous en nous l'empreinte. On serait alors tenté de dire que la villa Savoye a joué le rôle d'un relai par rapport à cette centrale d'énergie et de paysages qu'est la Méditerranée. Mais il faut sans doute mieux invoquer l'existence d'une double méditerranée : la première, matérialisée et géographiquement située, la seconde, diffuse, errante, immatérielle. Car la villa Savoye n'agit pas par transposition d'une image de maison méditerranéenne, mais par captation, concentration et révélation de ce qu'il peut y avoir comme méditerranée latente en suspension dans l'air du Bassin Parisien. L'effet produit par la villa sur son environnement immédiat étant par conséquent subordonné

à cet autre effet qu'est l'émission à longue distance de particules méditerranéennes non précipitées. Nous mesurons dès lors la distance considérable qui sépare cette fonction paysage dévolue à l'architecture de celle qui avait donné naissance à un exotisme de pagodes ou de chalets suisses. Il fut un temps où pour retrouver la méditerranée dans la banlieue parisienne on aurait sans doute choisi d'y construire une maison dont les formes extérieures, voire intérieures, eussent été le plus proche possible d'un certain modèle architectural propre aux rivages méditerranéens. La ressemblance entre deux images et l'analogie des formes et des matières constituant la pierre de touche de cette transposition, on aurait certainement fabriqué une maison exotique à laquelle nous ne pourrions reconnaître aujourd'hui davantage qu'un petit charme désuet. En optant pour un tout autre



Après la migration des attributs, la captation des particules.

à cet autre effet qu'est l'émission à longue distance de particules méditerranéennes non précipitées. Nous mesurons dès lors la distance considérable qui sépare cette fonction paysage dévolue à l'architecture de celle qui avait donné naissance à un exotisme de pagodes ou de châlets suisses. Il fut un temps où pour retrouver la méditerranée dans la banlieue parisienne on aurait sans doute choisi d'y construire une maison dont les formes extérieures, voire intérieures, eussent été le plus proche possible d'un certain modèle architectural propre aux rivages méditerranéens. La ressemblance entre deux images et l'analogie des formes et des matières constituant la pierre de touche de cette transposition, on aurait certainement fabriqué une maison exotique à laquelle nous ne pourrions reconnaître aujourd'hui davantage qu'un petit charme désuet. En optant pour un tout autre parti, Le Corbusier appartient à une époque où le pouvoir autrefois dévolu aux figures dans l'évocation d'un paysage semble s'être déplacé vers des puissances infra-figurales ayant pour fonction d'animer une image, non plus à partir de l'objet construit uniquement, mais à partir de conjonctions établies entre cet objet et le monde qui l'entoure : l'image naissant de la rencontre entre l'objet et le milieu. Avec pour conséquences, que le lieu de référence n'apparaît plus comme un gisement de formes et d'images constituées, mais comme une couleur de paysage dont la spécificité est appréhendée sous une forme plus abstraite, avant la cristallisation de cet esprit fluide dans les images et les matières qui donnent à une région son style d'architecture. Il en résulte cette possibilité offerte à Le Corbusier de faire un paysage méditerranéen qui ne doit à l'architecture méditerranéenne qu'une manière de capter, de condenser et de révéler le charme d'une certaine configuration atmosphérique. Ce faisant, il n'imite rien, mais, ayant dégagé un principe général d'action, il l'applique.

°

°

°



Villa Savoye. Cage d'escalier

Parmi tous les aspects qui font pour nous la modernité de la villa Savoye, il en est un qui tient aux circonstances de son histoire. La villa Savoye est inhabitée depuis longtemps et elle s'achemine lentement vers la ruine ou le musée. Conçue par Le Corbusier à une époque où l'on croyait encore en des temps meilleurs, elle flotte aujourd'hui à la dérive au milieu d'un temps qui n'est pas celui qu'elle appelait. Elle n'est pas sans évoquer ainsi d'autres objets inventés du 20^{ème} siècle, et qui, pour avoir été trop vite et trop loin, ont fini comme ces épaves de vaisseaux de l'espace que les dessinateurs de Science-Fiction représentent à l'état de ruine perdue au sein de l'immense solitude cosmique.

Reyner Banham a comparé la villa Savoye à un hélicoptère prêt à partir. Si l'image est forte c'est parce qu'elle semble pouvoir qualifier deux allures de la villa. D'abord une manière qu'a l'architecture de nous soustraire au sol pour nous installer sur une plateforme où nous sommes davantage soumis à l'influence du ciel et du soleil que nous ne subissons celle de la terre. Ensuite, une manière qu'a cette villa de nous projeter dans une dimension autre, une dimension dont on pourrait dire qu'elle est à l'image d'une autre vie. Nous avons pris l'habitude de différencier nettement notre lieu de vacances de notre lieu de travail et de la ville que nous habitons lorsque nous ne sommes pas en vacances. Nous attachons aussi à ces deux faces de notre vie des images architecturales, des atmosphères et des paysages très différents. Or, la villa Savoye, villa de vacances aux portes de Paris, paraît brouiller ces lignes de clivage au nom d'un mot d'ordre qui est : "la Méditerranée, les vacances, ici et maintenant". Véritable entreprise de subversion de notre espace-temps dont très peu d'objets architecturaux modernes parviennent à nous donner l'idée. Le Corbusier, sans doute parvenu à une première forme de maturité, a voulu que cette villa soit le Nouveau Monde ici et tout de suite : les lieux s'y prêtaient, l'époque aussi. Et il a effectivement réussi à construire un lieu d'habitation qui communique à ses occupants le sentiment qu'ils ne sont pas en deux parties, qu'ils ne sont pas séparés de ce qu'ils apprécient ailleurs, et qu'une vie ensoleillée peut être partout dès l'instant où l'on

puise son inspiration aux bonnes sources. La villa Savoye rétablit une unité entre des dimensions disjointes : il n'y a plus l'ici et l'ailleurs, il y a l'ailleurs ici. Et c'est par cette manière de refaire l'unité, et de placer cette unité sous un signe de soleil et de ciel, que le Nouveau Monde s'affirme ici comme une nouvelle alliance dont nous semblons avoir perdu la formule.

Pour oser construire une telle maison, il fallait certes une grande confiance dans l'avenir. Car cette maison, c'est aussi une façon de s'élançer vers l'avenir, de quitter un lieu et un temps pour rejoindre, à coup d'artifices judicieusement conçus, un autre lieu et un autre temps. Or, nous le savons, rien n'a suivi. Le projet d'un Nouveau Monde a été abandonné et la France ne s'est pas faite plus méditerranéenne. C'est même le contraire de ce qu'attendait Le Corbusier qui a finalement eu lieu. La Méditerranée s'est opacifiée à mesure qu'elle s'urbanisait et devenait un grand centre d'accueil pour vacanciers, et la banlieue parisienne, loin de se développer comme une plage verte et ensoleillée ouverte aux citoyens, s'est transformée en une zone cacophonique, un nouveau monde sauvage qui ne ressemble à rien. De là vient sans doute cet air tragique avec lequel la villa Savoye se présente aujourd'hui à nous. Il n'est en effet pas possible de la voir sans penser à de grands rêves avortés, à ce monde que Le Corbusier croyait venu et qui ne fût en fait qu'une flambée dont il ne nous reste que des braises et des cendres. La villa Savoye était un poste avancé, la pointe d'un appareil destiné à ouvrir un passage vers l'avenir. Il aurait fallu beaucoup d'objets de ce genre pour qu'elle demeure un endroit viable. Sans ces relais, sans le raz-de-marée qu'elle annonçait et qui devait transformer de fond en comble le vieux monde, elle ne pouvait à elle seule supporter la pression fantastique qui est venue étouffer, ou banaliser, ce qu'il y avait d'espairs fous dans cette architecture. Qu'elle soit inhabitée, abîmée, et paraîsse abandonnée, il y a donc là une logique qui, loin de trahir l'esprit dans lequel Le Corbusier avait conçu cette villa, en sert au contraire l'intention la plus fondamentale. On accepterait mal qu'elle se fut acclimatée, car alors, cette nouveauté radicale que nous lui reconnaissons encore se serait émoussée. Ses occupants auraient sans doute fini par la faire à leur image, c'est-à-dire à

l'image de leur temps. Or, ce n'est pas ce temps là qu'elle appelait mais un autre temps, un temps qui n'est pas venu. Et pour une fois l'histoire a bien fait les choses. Oubliée, ne recevant que de rares visiteurs, portant sur elle toutes les marques de l'abandon, elle ressemble un peu à ces blockhaus que l'on découvre parfois sur une plage et dont l'étrangeté vient de ce que leur raison d'être a disparu depuis longtemps. Il y a longtemps que le combat pour un Nouveau Monde mené par la villa Savoye a lui aussi cessé. On aurait trouvé inconvenant qu'elle survive à un combat perdu. Sa nouveauté était et continue d'être à ce prix. Aucun compromis ne l'a encore soustraite à l'engagement et au pari qui furent pris à travers elle sur le cours de l'histoire et les couleurs de la vie. Aussi le nouvel état de la villa Savoye non seulement ne contredit par l'esprit qui entoura ses origines, mais tout au contraire nous le révèle avec une force exceptionnelle. Car cet état, qui est exactement à l'image d'un destin, nous livre en un seul coup d'oeil toute une histoire : l'histoire d'un temps qui n'est pas venu, et l'histoire de l'insularisation de cet autre temps à l'intérieur de notre temps. Habitée ou transformée en musée, comme elle le sera vraisemblablement un jour, la villa Savoye n'aurait jamais pu nous transmettre avec une telle puissance à quel monde ébauché et disparu elle appartient. Il fallait absolument qu'elle fasse naufrage pour que nous réalisions en quelles terres lointaines elle s'était aventurée avant de sombrer. Sa beauté et ce qui demeure en elle de vie et de nouveauté inentamées sont inséparables de cette tragédie.

La villa Savoye a bien vieilli. En la regardant nous comprenons à quel point elle est restée jeune pendant que nous devenions très vieux. La villa Savoye a ce qui fait cette grande beauté dont parle Ruskin : elle nous met en danger. Il suffit pour cela que nous réalisions que quelque chose en elle ne nous vient pas du passé mais de l'avenir -La villa Savoye est une ruine des temps futurs.

L'archipel 1930

La villa Savoye appartient à cet archipel d'objets construits dans les années 30 qui forme aujourd'hui, dans la France des années 80, un monde un peu à part. Ici un immeuble étincelant de blancheur entre deux façades haussmaniennes, là, un hôtel et des boutiques, ailleurs un cinéma et un casino en ruines, un aéroport désaffecté. Objets dispersés aux quatre coins du territoire, et parfois réunis dans une ville, ou un quartier, pour faire à quelques uns un fragment de monde qui se distingue absolument de tout ce qui est autour. En définitive très peu d'objets mais qui suffisent cependant à faire passer un autre air. A eux tous, ils forment bien une strate du paysage français avec laquelle on doit compter parce qu'elle définit un des grands visages de notre siècle. On reste cependant étonné que si peu de traces aient pu propager jusqu'à nous une ambiance suffisamment dense pour résister à la pression que des couches sédimentaires ultérieures, d'une toute autre importance quantitative, ont exercé sur elles. Car c'est un fait que ces vestiges parviennent à éveiller en nous un intérêt et des sympathies que peu d'objets plus récents parviennent à susciter. Parfois même on dirait que notre histoire architecturale s'est arrêtée là et que ces objets, des plus modestes aux plus grands, sont les derniers à témoigner d'un grand style. Mais peut-être s'agit-il d'autre chose ; en eux, à travers eux, nous sentons bien qu'une pulsation profonde de l'histoire de la civilisation a été captée, mise en forme et en images. Un monde cherchait alors à naître, à se faire. On avait conscience d'être à l'aube d'une ère nouvelle et l'architecture était intimement associée à la célébration de ce commencement. Et sans doute est-ce rôle qu'on lui avait confié et l'enjeu énorme dont elle s'était fait l'écho qui continue aujourd'hui à lui conférer cet éclat singulier qui surpasse la plupart des autres traces laissées par le XXème siècle sur le territoire. Pour nous, cette architecture reste la matérialisation d'une grande idée du moment présent, le signe d'une conscience visionnaire qui cherche à donner une impulsion au cours du monde après cette phase critique qu'il vient de traverser durant la première guerre mondiale. Il est possible qu'elle soit aussi une effluve de ce dernier moment où l'Europe a cru en son destin, en une renaissance possible, y a suffisamment cru en tout cas pour souhaiter imprimer dans la pierre et propager dans le monde sa vision de l'espace et du temps.

De tels signes ne trompent pas car ils sont rares. La preuve en est qu'au sortir de la deuxième guerre mondiale, rien de comparable ne peut être enregistré. Le plus souvent il semble même que, loin de se faire l'instrument d'une renaissance, l'architecture de la deuxième reconstruction, celle de Boulogne ou de Dunkerque, ait plutôt entériné un état de guerre permanent en ne laissant comme manifestation d'elle-même que des formes qui sont à l'image de la guerre : des baraquements gris, construits dans l'urgence, avec pour seul souci de satisfaire au meilleur coût des besoins minima. Et l'évolution actuelle du territoire semble confirmer le tournant qui s'amorça à cette époque. La plupart des infrastructures qui aujourd'hui colonisent fleuves, plaines, côtes, montagnes, forêts et ciel, à mesure qu'elles s'affranchissent de toute emprise architecturale, nous transmettent de plus en plus l'image d'une mobilisation générale et sauvage du territoire. Il en devient même légitime de se demander si la caractéristique dominante de la période qui s'est ouverte après la deuxième guerre ne réside pas dans cette incapacité à ressaisir en de grands gestes architecturaux les transformations fondamentales qui ont bouleversé les paysages depuis 30 ans. Certes, l'architecture des années 30 a bien marqué le seuil d'un nouveau monde, mais derrière, rien n'a suivi, et, de ce nouveau monde, nous n'avons eu que la porte. Une impulsion avait été donnée qui, nous semble-t-il encore, ayant pris la juste mesure d'un nouvel état de civilisation, avait tenté de conférer un style, une allure à beaucoup d'objets qui n'avaient pas encore trouvé leur image, mais cette impulsion s'est perdue dans le vide. Et depuis, tout s'est passé comme si, l'architecture, prise de vitesse par les transformations du monde ou en perte d'idées, n'avait jamais plus réussi à capter ces grandes pulsations de l'histoire où gît le seul véritable ressort à partir duquel l'architecte peut façonner le visage d'une époque. Nous sommes ainsi entrés dans une ère glauque où les principaux objets qui font le territoire d'aujourd'hui, n'ayant jamais trouvé leur image, celle qui aurait correspondu à leurs effets réels sur des paysages existants, ne sont par conséquent jamais ce qu'ils font. Des processus mornes et rampants, dont on cherche à atténuer les effets les plus apparents, se développent chaque jour sans qu'aucune vision architecturale ne parvienne à les ressaisir dans une image qui soit à leur mesure. Etat d'un monde dont la seule chose qu'on puisse dire à première vue est qu'il ne parvient plus à se reconnaître dans ce qu'il fait, ou qu'il ne parvient plus à vouloir les effets de ce qu'il fait.

Si l'archipel 1930 occupe une place si particulière dans notre siècle, et si son impact ne peut s'expliquer sur un plan quantitatif, on comprend cependant mieux ses effets actuels si on les rapporte à l'univers d'objets informés sur fond desquels il se découpe. Mais ce que nous comprenons aussi peu à peu, et parce qu'elle n'assume plus cette mission, c'est ce que fut une des grandes vocations de l'architecture. En ce sens tout d'abord que si nous jugeons l'architecture inséparable de l'image que nous nous faisons d'une civilisation, ce n'est pas seulement parce qu'elle est expression plastique du noyau fondamental qui définit le cœur de cette civilisation, mais c'est aussi parce qu'elle est en elle-même un puissant appareil de civilisation des processus sourds qui font et défont un territoire. Ensuite, parce que cette "civilisation" ne s'arrête pas au traitement des seuls objets construits, mais qu'elle s'étend, comme une onde se propage, à tout un univers extérieur, auquel elle imprime une allure générale par la révélation de dimensions contenues dans cet univers. C'est ainsi qu'une certaine architecture des années 30 ne fait pas que traduire une vision méditerranéenne du monde ; c'est aussi une manière de méditerranéiser le monde. De sorte que lorsque l'emprise architecturale sur un territoire se relâche, ou n'est plus à la mesure des enjeux réels qui sous-tendent les transformations de ce territoire, ce n'est pas seulement une régression ponctuelle qui s'accomplit, limitée aux seuls objets construits, mais c'est aussi une régression beaucoup plus générale qui s'amorce : une décivilisation de la nature par exemple, ou encore, une contamination diffuse de beaucoup de lieux en apparence intacts sous l'influence corrosive de tous les objets dont on est pas parvenu à développer l'image du monde qu'ils faisaient : un bidon de plastique souillé de cambouis ou une lointaine ligne électrique suffisent parfois à transformer une terre splendide ou un endroit désolé. Il y a des centrales électriques construites dans les années 30 qui valent qu'on se déplace pour aller les voir ; il faut se méfier de celles qu'on ne regarde même plus car ce pourrait bien être le signe inquiétant auquel se reconnaît l'influence sourde exercée par ces objets. On ne peut ni les regarder ni les voir parce qu'ils imprègnent tout. Non pas à la manière de corps révélateurs, mais en anéantissant toute possibilité de rencontre avec le monde extérieur, propageant autour d'eux une onde qui stérilise le médium dont tout objet a besoin pour faire paysage.

Un air de famille qui, notons le bien, repose au moins autant sur une diffusion de caractères semblables qu'elle n'est liée à une érosion d'anciennes singularités, et à tout ce que les complexes ont effacé, atténué, dissout de particularités locales. La spécificité de chaque complexe, qui bien sûr existe, tant sur un plan morphologique que fonctionnel, étant ainsi toujours estompée par des effets communs à tous. Au point même que l'on dirait parfois qu'il n'y a de par le monde qu'un seul et unique complexe, dont de nouvelles ramifications et de nouvelles déclinaisons apparaissent chaque jour, à la manière d'excroissances rhizomatiques. Avec pour effet général d'introduire peu à peu dans notre perception du monde une dichotomie d'usages et d'images fondée sur notre présence à l'intérieur ou à l'extérieur du complexe. Le dehors devenant tout ce qui demeure hors le complexe, tandis qu'un dedans, insensible à toutes les influences qui permettaient de différencier deux localisations géographiques, ne recueillant aucun signe d'ailleurs et abolissant toutes les anciennes limites territoriales, se développe à la manière d'une nouvelle surface terrestre.

°

°

°

Le complexe rassemble à l'intérieur d'un schéma spatial prémédité une multiplicité de fonctions autrefois dispersées ou regroupées autrement. Il rassemble aussi à l'intérieur d'une même image une multiplicité d'éléments qui existent partout ailleurs sous une forme diffuse, fragmentaire, mélangée. Les complexes commerciaux sont fait de rues piétonnes, de panneaux de signalisation, de cabines téléphoniques, de magasins stéréotypés, de Mac Donald's, de musique d'ambiance, de lampadaires, de galeries marchandes, de parkings, d'air conditionné, ... Et l'on pourrait en dire autant de tous les autres complexes, qu'ils soient industriels, touristiques ou culturels, à l'égard d'autres gammes d'éléments dispersés sur toute la surface du territoire. Qu'il s'agisse d'éléments de mobilier urbain ou d'éléments dépouillés de toute intention esthétique :



"On quitte la France et l'étranger, on part ailleurs ...". Louis Jouvet dans "Entre onze heures et Minuit".

modules techniques, carcasses métalliques, machines nues. Si l'on peut cependant parler d'un paysage engendré par le complexe, c'est parce qu'en concentrant ces éléments épars, le complexe parvient à faire que ce qui n'apparaissait ailleurs que sous une forme négative, parcellaire ou apparemment indéterminée, nous est soudain livré dans une image globale qui rend visible le paysage latent contenu en germe dans chacun de ces éléments. Mais par là même nous comprenons aussi pourquoi, les effets d'éléments de cette nature, pris un à un, dépassent toujours de loin une emprise que leur identité physique suffirait à expliquer. Derrière chacun d'eux, quelque chose se profile en effet qui n'est pas un complexe déterminé, mais un complexe total ou absolu; celui qu'engendre, jour après jour, l'accumulation virtuelle de ces éléments stéréotypés aux quatre coins de la planète. Car si tout complexe matérialisé parvient à nous révéler sous quels signes sont placés les paysages potentiels associés aux éléments de cette nature, il ne parvient par pour autant à précipiter et à fixer ces paysages puisqu'il est toujours ailleurs. Reste donc, en suspension dans l'air, à l'état de particules errantes, non précipitées, le grand complexe immatériel engendré par l'accumulation apparemment illimitée de ces figures répétitives. Et c'est ainsi, qu'indépendamment de tous les complexes disséminés sur la planète, il faut aussi compter avec l'image du grand complexe, celui-là même qui, n'étant nulle part, est en même temps partout. Complexe qui ne procède pas d'une concentration de stéréotypes, mais de leur dispersion, et de leur accumulation sous la forme d'un immense paysage inné engendré qu'un seul d'entre eux suffit à évoquer. Image non fixée qui contamine beaucoup d'airs parce que tout objet du même signe qu'elle, aussi dérisoire qu'il puisse paraître sur un plan strictement physique, a néanmoins le pouvoir de faire qu'elle vienne nous hanter. Pylônes électriques aperçus au loin dans la plaine, bidons de plastique trouvés sur une plage : on dirait qu'il y a là bien peu de choses, eu égard à l'immensité d'un paysage, si précisément l'effet de ces choses ne leur était pas incommensurable car procédant de tout ce qu'elles ont attiré sur elles à travers le temps et l'espace.

o

o

o

A supposer que les agencements de type "complexe" constituent bien une des manifestations les plus originales de notre époque dans le domaine de l'aménagement territorial, le Centre Pompidou, en donnant la seule expression architecturale convaincante que nous connaissions en France de cette formule, constitue aussi le seul "tirage" positif que l'on puisse citer parmi toutes les "épreuves" réalisées dans ce domaine. Pour cette raison, nous pouvons prévoir qu'il datera une époque non seulement pour le parti formel qu'il affiche -l'âge des mégastuctures- mais aussi pour avoir donné lieu à l'une des rares recherches engagées dans le but de découvrir l'image correspondant à une forme de mobilisation de l'espace qui, partout ailleurs, n'a jamais franchi un stade de développement pré-architectural : mégastuctures honteuses ou avortées.



La Défense

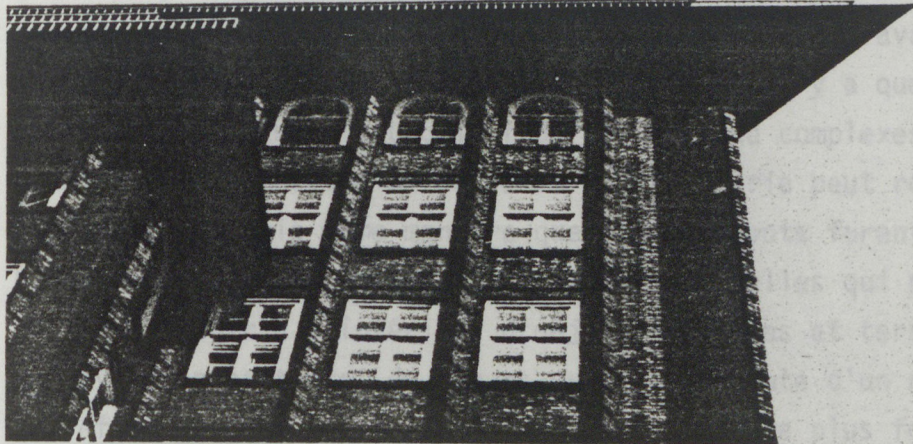
de cet autre complexe mesure où l'on com- dans le champ de la geté et de "féerie" quoi ils n'ont fait ons du Mouvement objets ou des forces concevoir des for- architecture. Hier, c'était les paquebots et les salons à grain qui jouaient ce rôle d'inci- tation, aujourd'hui ce sont les raffineries. D'une ressemblance, il serait toutefois facile de conclure à une imitation, or, ce n'est pas d'imitation qu'il s'agit. Autrement-dit, ce qu'il importe de remarquer ici, ce n'est pas la ressemblance mais le passage d'un paysage révélé à une forme révélatrice. De tous les complexes, la raffinerie est un de ceux dont l'image réelle se rapproche sans doute le plus de l'image latente qui couve en beaucoup de complexes ordinaires, celui dont l'image spontanée, brute, est la plus proche de ce que pourrait être une bonne image de complexe donnée par l'architecture. On ne doit donc pas invo- quer l'imitation, qui de toute manière ne pourrait rendre compte du fait que l'image "prend", mais plutôt, la recherche, la découverte et l'utilisation de l'image révélée la plus à même de conduire à cette ima- ge révélatrice que l'architecte a pour mission de concevoir. En donnant

A supposer que les agencements de type "complexe" constituent bien une des manifestations les plus originales de notre époque dans le domaine de l'aménagement territorial, le Centre Pompidou, en donnant la seule expression architecturale convaincante que nous connaissions en France de cette formule, constitue aussi le seul "tirage" positif que l'on puisse citer parmi toutes les "épreuves" réalisées dans ce domaine. Pour cette raison, nous pouvons prévoir qu'il datera une époque non seulement pour le parti formel qu'il affiche -l'âge des mégastructures- mais aussi pour avoir donné lieu à l'une des rares recherches engagées dans le but de découvrir l'image correspondant à une forme de mobilisation de l'espace qui, partout ailleurs, n'a jamais franchi un stade de développement pré-architectural : mégastructures honteuses ou avortées.

Doit-on s'étonner d'une image apparemment inspirée de cet autre complexe qu'est la grande raffinerie moderne ? Non, dans la mesure où l'on comprend que des architectes aient souhaité répercuter dans le champ de la production formelle le fantastique potentiel d'étrangeté et de "féerie" introduit sur le territoire par les raffineries. En quoi ils n'ont fait du reste qu'actualiser avec brio une des grandes leçons du Mouvement Moderne : partir des effets paysage induits par des objets ou des forces extra-architecturales dans le champ territorial pour concevoir des formes qui répondent et propagent de tels effets par l'architecture. Hier, c'était les paquebots et les silos à grain qui jouaient ce rôle d'incitation, aujourd'hui ce sont les raffineries. D'une ressemblance, il serait toutefois facile de conclure à une imitation, or, ce n'est pas d'imitation qu'il s'agit. Autrement-dit, ce qu'il importe de remarquer ici, ce n'est pas la ressemblance mais le passage d'un paysage révélé à une forme révélatrice. De tous les complexes, la raffinerie est un de ceux dont l'image réelle se rapproche sans doute le plus de l'image latente qui couve en beaucoup de complexes ordinaires, celui dont l'image spontanée, brute, est la plus proche de ce que pourrait être une bonne image de complexe donnée par l'architecture. On ne doit donc pas invoquer l'imitation, qui de toute manière ne pourrait rendre compte du fait que l'image "prend", mais plutôt, la recherche, la découverte et l'utilisation de l'image révélée la plus à même de conduire à cette image révélatrice que l'architecte a pour mission de concevoir. En donnant

au Centre Pompidou une allure de raffinerie, les architectes ont donc choisi une image qui concerne un grand nombre de complexes, parmi lesquels les raffineries, non en tant que raffineries, mais en tant que complexe.

Il y aurait bien sûr beaucoup à dire sur les recherches qui ont depuis longtemps amené les architectes à découvrir à la périphérie du domaine architectural les sources ou renouveler leur inspiration. Souvent en tout cas, devant l'apparition de nouveaux programmes ou de nouvelles aspirations, cette dérive sur les franges semble avoir joué le rôle d'une quête d'images susceptibles de réconcilier avec eux-mêmes des objets amorphes, ou mal architecturés ou à côté de leurs effets paysage. A la différence de celles, ces images n'ont cependant pas donné des formes à insérer dans un bon rapport entre une forme et son image. De plus, elles ont permis de réconcilier des formes en leur insufflant,



Chile Haus - Hambourg

nous pouvons reconnaître à la raffinerie car elle fonctionne comme un véritable étalon pour de nouvelles dimensions temporelles et spatiales.

Dans tout paquebot, il y a, indépendamment d'une morphologie où le dépouillement est gage de tranchant, en moindre prise et partant de vitesse, un parfum de nouveau monde associé à tout voyage lointain sur les mers. A la perfection de la forme, selon les critères fonctionnalistes, s'ajoutent ainsi dans l'appréciation de l'objet, l'image plus subtile de la traversée, voire du commencement. Il s'avère alors que le paquebot qualifie non seulement un juste rapport entre une forme, une fonction et une image, mais qu'il qualifie aussi, en tant qu'appareil de pénétration et moyen de voyage, une manière de se disposer physiquement par rapport à de

au Centre Pompidou une allure de raffinerie, les architectes ont donc choisi une image qui concerne un grand nombre de complexes, parmi lesquels les raffineries, non en tant que raffineries, mais en tant que complexe.

Il y aurait bien sûr beaucoup à dire sur les recherches qui ont depuis longtemps amené les architectes à découvrir à la périphérie du domaine architectural les sources ou renouveler leur inspiration. Souvent en tout cas, devant l'apparition de nouveaux programmes ou de nouvelles aspirations, cette dérive sur les franges semble avoir joué le rôle d'une quête d'images susceptibles de réconcilier avec eux-mêmes des objets amorphes, ou mal architecturés, ou à côté de leurs effets paysage. A la différence de modèles, ces images n'ont cependant pas donné des formes à imiter mais l'idée d'un bon rapport entre une forme et son image. On a pu à partir d'elles réveiller des formes en leur insufflant, par des moyens très divers, le révélateur dont elles avaient besoin pour dispenser leurs pleins effets. C'est parce qu'il y a quelque chose d'une raffinerie qui émane sourdement de beaucoup de complexes qu'une image architecturale dérivée de celle de la raffinerie peut révéler cette image latente ; de la même manière que les paquebots furent en leur temps, parmi de nombreuses autres formes modernes, celles qui permirent le mieux de faire surgir à l'intérieur d'objets immobiles et terrestres une allure de navire en partance, de proues ouvrant la route d'un nouveau monde. La référence jouant peut-être ici un rôle encore plus fort que celui que nous pouvons reconnaître à la raffinerie car elle fonctionne comme un véritable étalon pour de nouvelles dimensions temporelles et spatiales.

Dans tout paquebot, il y a, indépendamment d'une morphologie où le dépouillement est gage de tranchant, de moindre prise et partant de vitesse, un parfum de nouveau monde associé à tout voyage lointain sur les mers. A la perfection de la forme, selon les critères fonctionnalistes, s'ajoutent ainsi dans l'appréciation de l'objet, l'image plus subtile de la traversée, voire du commencement. Il s'avère alors que le paquebot qualifie non seulement un juste rapport entre une forme, une fonction et une image, mais qu'il qualifie aussi, en tant qu'appareil de pénétration et moyen de voyage, une manière de se disposer physiquement par rapport à de

grandes dimensions temporelles et spatiales, d'en être l'étalon, la clef, au sens que l'on donne à ce terme en musique. La seconde qualité expliquant sans doute la raison d'un choix que la première ne suffirait pas à justifier. Le paquebot est non seulement un bon exemple d'objet fonctionnel, mais c'est aussi une bonne référence terrestre et cosmique pour celui dont le projet est de faire un nouveau monde.

Dans cette quête d'images qui conduit parfois les architectes à s'aventurer au-delà de leurs terres reconnues, il se pourrait donc qu'ils désignent encore à notre attention la tendance qui fait parfois de l'architecture le grand appareil dont l'homme a besoin pour instaurer un nouveau règne sur l'espace et le temps. Et, qu'il puisse y avoir quelque chose de ce grand paquebot et à un immeuble qui dépasse la stricte métaphore. Cela nous met peut-être sur la piste des systèmes temporelles que l'architecture a en son pouvoir de modifier.



Chile Haus - Hambourg

Les raffineries ont-elles également un arrière plan de cette nature ? Il est permis d'en douter car on imagine mal ce que pourrait être un temps et une terre placés sous un tel signe. Cette absence d'arrière plan, de devenir monde contenu dans la référence, a toutefois une importance par la vue qu'elle trahit. Il nous montre que l'architecture peut conserver le pouvoir de nous révéler une image, en l'occurrence l'image du complexe en tant que raffinerie, mais perdre, parce qu'on ne la mobilise plus à cet effet, sa fonction d'étalement spatio-temporel.

grandes dimensions temporelles et spatiales, d'en être l'étalon, la clef, au sens que l'on donne à ce terme en musique. La seconde qualité expliquant sans doute la raison d'un choix que la première ne suffirait pas à justifier. Le paquebot est non seulement un bon exemple d'objet fonctionnel, mais c'est aussi une bonne référence terrestre et cosmique pour celui dont le projet est de faire un nouveau monde.

Dans cette quête d'images qui conduit parfois les architectes à s'aventurer au-delà de leurs terres reconnues, il se pourrait donc qu'ils désignent encore à notre attention la tendance qui fait parfois de l'architecture le grand appareil dont l'homme a besoin pour instaurer un nouveau règne sur l'espace et le temps. Et, qu'il puisse y avoir quelque chose de commun à un paquebot et à un immeuble qui dépasse la stricte métaphore fonctionnelle, cela nous met peut-être sur la piste des systèmes de coordonnées spatio-temporelles que l'architecture a en son pouvoir de matérialiser, de rythmer, de modifier.

Derrière l'image du paquebot se profilerait alors le désir d'une architecture qui pourrait à la fois impulser une nouvelle vitesse au temps et faire surgir une nouvelle terre sur la terre. Vouloir réduire la comparaison à son aspect morphologique strict, ce serait en tout cas ne pas tenir compte de la dynamique qui fait du paquebot plus qu'une nouvelle manière -une manière qui serait le style paquebot ou architecture- car également le signe d'une inflexion dans l'ordre des systèmes spatio-temporels que l'architecture a en son pouvoir d'étalonner.

Les raffineries ont-elles également un arrière plan de cette nature ? Il est permis d'en douter car on imagine mal ce que pourrait être un temps et une terre placés sous un tel signe. Cette absence d'arrière plan, de devenir monde contenu dans la référence, a toutefois une importance par le vide qu'elle trahit. Il nous montre que l'architecture peut conserver le pouvoir de nous révéler une image, en l'occurrence l'image du complexe en tant que raffinerie, mais perdre, parce qu'on ne la mobilise plus à cet effet, sa fonction d'étalonnage spatio-temporel.

Par rapport aux complexes, nous sommes très loin de la position qu'avaient eu les architectes du 19^{ème} siècle à l'égard des gares, des usines et autres grandes machines de l'ère industrielle. Le trop plein d'images, la surcharge d'attributs, le camouflage à tout prix ont depuis longtemps fait place à une mise à nu brutale d'organes, de carcasses et autres écorchés dont les grues, pylônes, hangars, cuves sont parmi les images les plus fréquentes. Un mauvais jeu de mot pourrait nous faire dire que l'apparition du complexe va de pair avec une époque dont les attitudes à l'égard de la nature, des paysages, d'une image territoriale sont libérées de tout complexe et affranchies de tout égard. Affranchissement qui coïncide avec le passage d'une phase de transformations locales du territoire à une phase de mobilisation générale à laquelle rien ne semble devoir rester extérieur. Depuis longtemps, nous avons dû nous faire à l'idée que les paysages et les lieux n'existent plus que sous la forme de restes miraculés et d'interstices entre des zones occupées. Et le complexe traduit bien un état du territoire où les dernières précautions et restrictions quant à l'usage de ce territoire ayant été abandonnées le jour où furent instaurées des zones protégées, tout le reste est devenu de l'espace potentiellement mobilisable. La discrimination des zones a permis de diminuer le poids des servitudes qui pesaient sur l'ensemble. Et si le complexe n'est ni contenu dans une image, ni spécifié par des attributs architecturaux, c'est parce qu'il est contenu dans une zone et désigné par la terminologie en usage à la planification. Son droit à l'existence et ses effets de transformation n'ont plus alors à être soutenus et compensés par un geste architectural puisque le plan a tout justifié à l'avance, même le pire. La compensation n'est plus architecturale, elle est spatiale : telle zone contre telle autre zone. Le sacrifice du paysage est cependant inscrit à l'origine même du processus qui aboutit à ce partage du territoire, car après, on ne le retrouve plus ni d'un côté, ni de l'autre. Dans la zone d'utilité pour les raisons que l'on devine, et dans la zone sauvegardée parce que le territoire est peu à peu déconnecté de toutes les forces qui donnent à notre époque son visage. Figé dans une image de carte postale, il ne reçoit plus alors les influx qui pourraient, à travers une architecture taillée à la mesure des grands travaux de l'époque, en révéler facettes et allures à l'image de ces travaux, qui seules le rendraient actuel.

Derrière les complexes, un mouvement de forces anonymes et puissantes opérant dans un registre que l'on sait pas s'il doit être qualifié de préhistorique ou de post-historique, tant il traduit une disjonction entre forces, matières, opérations, et esthétique, art, représentation. En tout cas quelque chose est ici à nu, partiellement ou totalement, qui évoque un état d'avant Lascaux. Qu'il y ait déjà une archéologie industrielle nous laissait du reste pressentir vers quelles régions extra-historiques avaient évolué certaines formes et certaines puissances. La présence en toutes régions et en tous pays des mêmes plissements morphologiques confirme ce sentiment en mettant en évidence l'incapacité générale à assujettir les puissances économiques et industrielles qui ont forgé ces appareils à une diversité d'histoires, de situations géographiques : les complexes propagent partout le même temps, le même espace, la même histoire. Mais ce n'est pas à la manière dont les Empires affirmaient jadis leur souveraineté ; ils ne marquent pas un territoire au chiffre d'une puissance mais sont puissance agissante, occupante, envahissante ; forces libérées en vue d'une transformation sans finalité : glissement de terrain, grandes marées, éruption, épidémie. Il ne s'agit donc pas d'une nouvelle strate de paysage venant s'ajouter à toutes les strates qui ont sédimenté la face d'autres époques, mais d'un processus d'une autre nature et d'une toute autre amplitude qui semble abolir le principe même qui rendait possible cette diversité. En lui l'extra-historique et l'extra-terrestre se rejoignent pour définir un monde à l'image d'entités extra-humaines dont le visage est encore à peine perceptible. Nous ne savons pas encore ce que seront ces entités mais si nous voulons essayer de les imaginer, il faut procéder comme les savants du 19ème siècle lorsqu'ils essayaient de se faire une idée du paysage terrestre à partir de la morphologie des animaux préhistoriques. Notre tâche est cependant inverse, nous avons le paysage, il nous reste à imaginer l'entité qui viendra l'habiter.

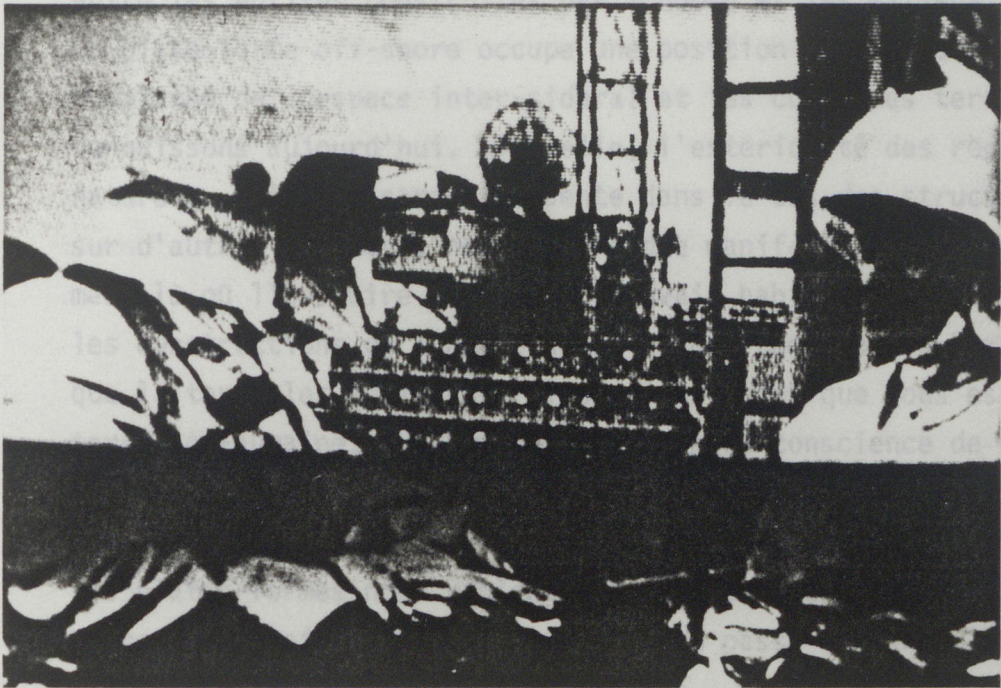
Une première figure pourrait nous être donnée par l'homme en tenue de protection totale chargé de surveiller ou de réparer certaines machines à l'intérieur d'un grand complexe industriel de type pétro-chimique. L'image évoque celle du cosmonaute ou du scaphandrier mais n'a plus aucun rapport avec ces têtes noircies par la fumée ou le charbon qui furent pendant si longtemps associées au monde l'industrie. L'image ne nous

montre plus les traces que laissent sur le visage d'un homme une activité et un milieu, elle nous montre la face d'une créature faite à l'image d'un milieu inconnu et a priori non humain. Et quand bien même saurions-nous qu'il s'agit d'un homme en combinaison de protection, un doute s'insinue malgré tout quant à la nature des forces qui ont pu faire qu'un tel milieu soit imaginé et habité. Nous comprenons en effet que nous n'avons plus affaire à une simple évolution du monde mais à la naissance d'un autre monde à l'intérieur du monde.

La différence entre la mine de charbon et le complexe pétro-chimique ne nous renvoie pas seulement à deux générations de sources énergétiques, mais aussi à des états de matières qui s'éloignent de plus en plus de leurs manifestations terrestres spontanées. A l'énergie matérialisée dans un minerai, produit brut d'une veine carbonifère terrestre, succède une énergie immatérielle dont la production et la distribution supposent l'existence d'appareils capables de prendre en quelque sorte le relai des circuits terrestres et géologiques ; l'isolation des principes actifs, leur concentration ne modifiant pas seulement les matières premières mais aussi ce qui donnait à ces matières leur apparence terrestre. L'extra-terrestre devient une donnée terrestre à partir du moment où il n'y a plus seulement action sur la terre mais transformation à grande échelle des matières et des équilibres qui faisaient la terre. Par là commencent à s'insinuer sur la planète des états de chose qui nous confrontent avec ce qui est sans âge et sans histoire. Derrière le substratum géologique se profile un nouveau substratum technique qui refait la planète autrement. Le complexe artificialise la terre en même temps qu'il semble nous faire régresser vers une préhistoire plastique. C'est par là qu'il se définit comme l'un des mystères de notre temps.

Les lourdes infrastructures du complexe inversent un vieil équilibre. Avec elles l'emprise de l'homme sur la terre n'apparaît plus comme un compromis -une manière de faire avec ce qui est- mais comme une première manifestation d'un empire absolu. Certains complexes sont d'ores et déjà des préfigurations de ce nouvel état du monde. Il en est ainsi des plates-formes off-shore, qui ne sont pas uniquement un complexe parmi beaucoup d'autres complexes puisqu'en elles quelque chose de commun à

tous nous est aussi livré sous une forme pure et extrême : deux milieux se font face et s'affrontent sans aucune interpénétration ni atténuation de leur différence radicale. Le milieu fait par l'homme et le milieu terrestre nous apparaissent dans leur hétérogénéité absolue. Aucune alliance, aucune complicité, aucun point d'appui d'un milieu sur l'autre. Nous sommes devant un cas de figure diamétralement opposé à tout ce qui par ailleurs peut faire d'une structure humaine une entité mixte parce que prenant appui sur le milieu terrestre pour le transformer, pour l'habiter. Si l'on cherche un point de comparaison, il n'y a guère que les stations orbitales ou certains projets de vaisseaux de l'espace qui puissent le fournir. Car alors, nous obtenons les mêmes valeurs de contraste entre les entités constituées par l'homme et les milieux extérieurs.



La plate-forme off-shore est acceptée et parvient même à captiver, parce que de tous les complexes elle est celui dont l'image s'approche le plus de celui qui nous révélera la dimension cosmique du complexe. Or, lorsqu'on atteint cette zone où l'image de la chose, volontairement ou non, n'est plus ni en face ni à côté des puissances de la chose, en l'occurrence son rôle et ses effets terrestres, le désert prend aussi une nouvelle apparence. Ce qui évoquait la désertification évoque maintenant quelque mission lointaine en mer inconnue. Un doute est même permis quant à la localisation planétaire de ces mers. Car la plate-forme fait monter à la surface des flots, sous la forme la plus naté-

tous nous est aussi livré sous une forme pure et extrême : deux milieux se font face et s'affrontent sans aucune interpénétration ni atténuation de leur différence radicale. Le milieu fait par l'homme et le milieu terrestre nous apparaissent dans leur hétérogénéité absolue. Aucune alliance, aucune complicité, aucun point d'appui d'un milieu sur l'autre. Nous sommes devant un cas de figure diamétralement opposé à tout ce qui par ailleurs peut faire d'une structure humaine une entité mixte parce que prenant appui sur le milieu terrestre pour le transformer, pour l'habiter. Si l'on cherche un point de comparaison, il n'y a guère que les stations orbitales ou certains projets de vaisseaux de l'espace qui puissent le fournir. Car alors, nous obtenons les mêmes valeurs de contraste entre les entités construites par l'homme et les milieux extérieurs. La plate-forme off-shore occupe une position médiane entre les futurs complexes de l'espace inter-sidéral et les complexes terrestres que nous connaissons aujourd'hui. Avec elle, l'extériorité des règnes humains et naturels, qui nous paraît évidente dans le cas des structures envoyées sur d'autres planètes, nous est rendue manifeste sur la terre. Précisément là où l'histoire humaine nous avait habitué à d'autres rapports : les constructions de l'homme ayant autant contribué à humaniser la terre que la terre les avait naturalisées. Or voici que nous est révélée une terre non-humaine. Subitement nous prenons conscience de ce qui fait de la terre un milieu comparable à ceux que nous avons définitivement pris l'habitude d'associer à de lointaines planètes. Formes de l'avenir, les plates-formes nous replongent aussi dans un passé dont aucune mémoire ne peut avoir gardé le souvenir ; un passé d'avant l'homme, d'avant l'humanisation de la terre par l'homme.

La plate-forme off-shore est acceptée, et parvient même à captiver, parce que de tous les complexes elle est celui dont l'image s'approche le plus de celui qui nous révélera la dimension cosmique du complexe. Or, lorsqu'on atteint cette zone où l'image de la chose, volontairement ou non, n'est plus ni en deçà ni à côté des puissances de la chose, en l'occurrence son rôle et ses effets terrestres, le désert prend aussi une nouvelle apparence. Ce qui évoquait la désertification évoque maintenant quelque mission lointaine en mer inconnue. Un doute est même permis quant à la localisation planétaire de ces mers. Car la plate-forme fait monter à la surface des flots, sous la forme la plus maté-

rielle et la plus immatérielle, des éléments qui nous renvoient aux dimensions planétaires de la terre. Autant le Moulin à Vent et le barrage appartiennent à la terre, autant la plate-forme fait surgir du sein même de la terre ce qui pourrait nous la faire confondre avec quelque autre planète du système solaire. Et là où les complexes situés sur la terre ferme se heurtent constamment à des images éminemment terrestres qu'ils défont ou empêchent de se former -le bois, la plaine, le fleuve, avec les nombreux attributs humains qui s'y déposèrent au cours de l'histoire- la plate-forme rencontre un élément dont la fluidité, l'absence de traces historiques, et la relative autonomie à l'égard des figures les plus significatives de stratification terrestre sont propices à la manifestation d'une image cosmique positive. D'un côté l'appareil technique, de l'autre le désert maritime : non seulement une opposition est neutralisée -celle qui partout ailleurs dresse l'une en face de l'autre deux images de surface qui sont aussi deux manières de faire une surface- mais encore, un effet de désertification est en quelque sorte désamorcé par ce désert qu'est la mer.

Nous avons quitté la terre et tout ce qui pouvait faire de l'architecture une manifestation de la très vieille alliance conclue entre l'homme et la terre. Et c'est dans un même mouvement que la surface terrestre occupée, entamée, craquelée de toutes parts a été abandonnée au profit d'une surface technique plus opératoire, et qu'une nouvelle relation s'est instaurée où la brutalité des éléments naturels et leur dimension supra-terrestre fait écho à la nudité écorchée de la plate-forme. L'architecture, pendant longtemps, fut affaire de surfaces autant que de poids et de volumes. Mais il fallait aussi voir la terre comme une surface, la traiter comme une surface et la vouloir comme une surface pour avoir besoin de l'architecture. La plate-forme, grande machine immergée et nue, s'éloigne autant du bateau pour lequel la mer est surface que de la vieille usine pour qui également la terre fut un jour surface. Mais il ne suffit pas de dire que ces complexes, et tous ceux qui sont de la même famille, n'ont plus pour répondant la surface terrestre. Car pas plus que cette surface n'existait hors l'architecture qui nous la révélait comme surface, nous ne pourrions échapper à ce que les complexes refassent la terre autrement. Déjà ils nous

confrontent à des états terrestres qui sont sans image terrestre. Et si l'on en juge à cette exception révélatrice que sont les plateformes, il se pourrait qu'une régression vers une terre que nous n'avons jamais connue et des états de matière innommables s'amorce à travers eux. Une chose est certaine en tout cas : à la différence de ce que nous pouvions dire de l'architecture des années 20-30, la plupart des complexes nous donnent le sentiment de ne pas avoir été conçus avec la conscience exacte du monde qu'ils faisaient. Car finalement, il y a dans toute nouvelle forme de mobilisation du territoire un monde en germe. Et la différence entre des architectures réside souvent dans le degré de conscience avec lequel ce monde est fait. Or les complexes nous apparaissent le plus souvent comme si, pour leurs concepteurs, ils n'avaient pas eu d'effets monde. L'image qui leur est donnée ne parvient pas à contrôler leurs effets, elle demeure toujours au deçà des transformations qu'ils induisent. Des puissances en émanent qui ne sont ni canalisées ni capturées dans une expression qui leur serait adéquate. Quelque chose en eux demeure latent, non révélé. En observant une centrale nucléaire, on se dit souvent, ils n'ont pas été jusqu'au bout de ce germe de monde que contenait la centrale. Or, on ne peut pas concevoir de tels objets sans élever sa vision jusqu'au monde qu'ils engendrent. Car, de toutes manières, ce monde sera engendré. Mais il ne le sera pas de la même manière selon qu'on aura ou non présidé à sa naissance, selon qu'on aura ou non su placer cette naissance sous un signe propice, selon qu'on aura ou non voulu habiter le monde fait à cette image.

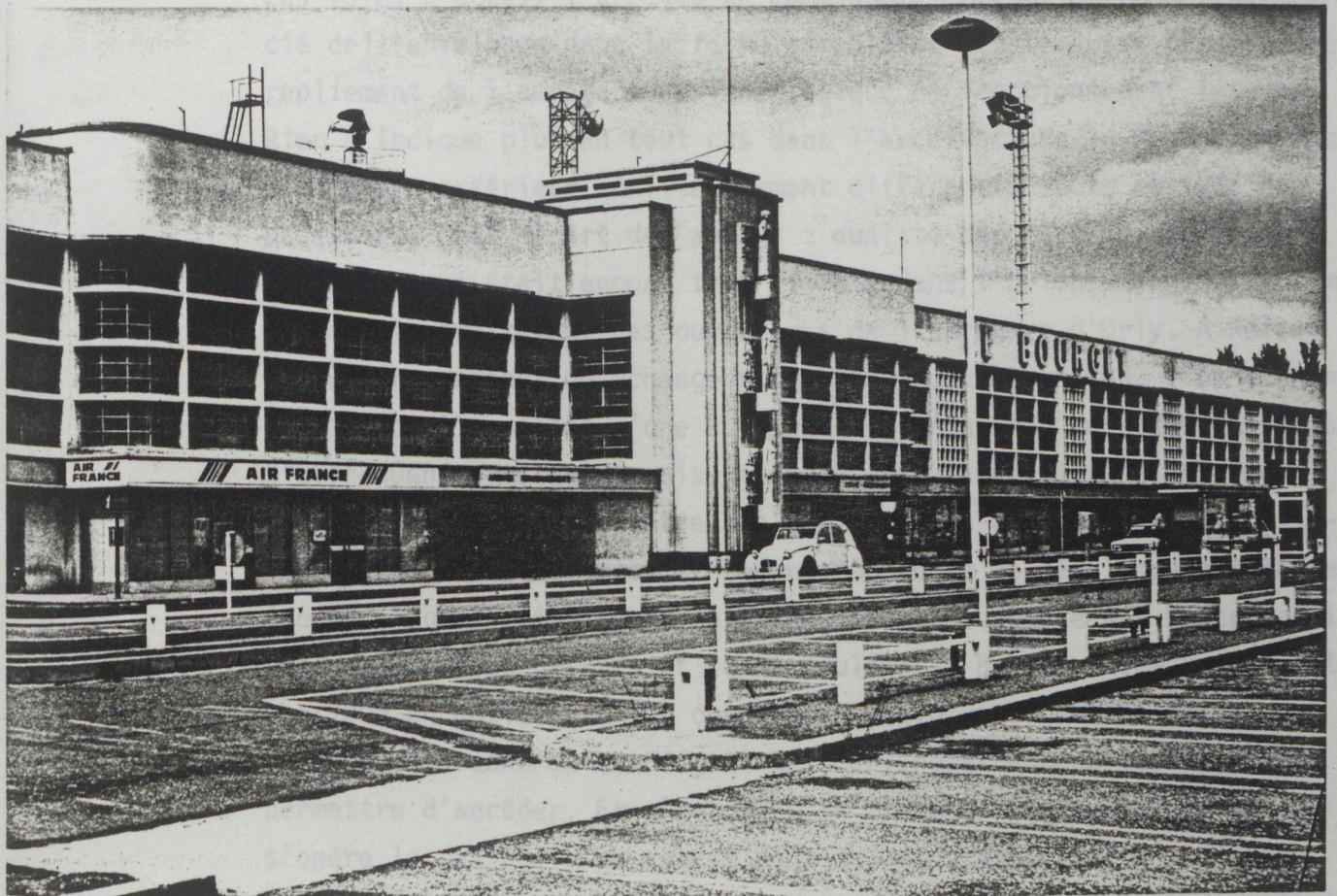
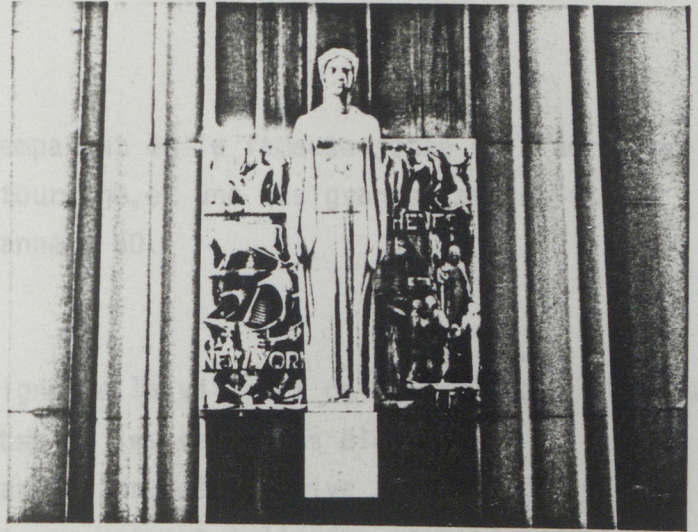
AEROPORTS

Considérons trois générations d'aérogares parisiennes : le Bourget (années 30), Orly (années 60), Roissy (années 70). Le Bourget est l'aérogare la plus urbaine, celle aussi qui ressemble le plus à une gare. On y accède comme on accède à une gare, à partir d'une bretelle sur une avenue. Le traitement de la façade -axe de symétrie, statues allégoriques- évoque aussi directement, bien que dans un registre de moindre monumentalité, les grandes architectures de gares du 19ème siècle ; de même que le vaste hall central, dominé par une coupole de verre et rythmé par des colonnes qui différencient nettement le haut et le bas, la terre et le ciel. A première vue, tout nous suggère ici une manière de ressaisir une transformation fondamentale dans l'ordre du territoire, des distances, des vitesses et des vecteurs de transport à l'intérieur d'un code formel déjà utilisé pour d'autres lieux du voyage, et dont la déclinaison spécifique correspond à un certain style des années 30. C'est ainsi que l'on retrouve au Bourget les statues et les noms de villes lointaines qui, au siècle précédent, avaient déjà eu pour fonction de signifier le voyage, l'ailleurs et le seuil d'accès à d'autres parties du monde.

A Orly, l'aérogare commence à marquer plus nettement son emprise sur le territoire : les voies d'accès se réorganisent par rapport à elle et elle se coupe nettement de la ville pour déployer plus librement son ordre propre. En même temps, on constate que les attributs précédemment attachés à la façade disparaissent, à l'exception du nom de l'aérogare qui demeure affiché au-dessus des principales portes d'entrée. Et si la façade reste malgré tout façade, c'est parce que cette face du bâtiment se présente de front à l'automobiliste qui se dirige vers l'aérogare. Ont disparu les statues et les noms de villes lointaines qui invitaient au voyage ; restent les immenses baies vitrées et les terrasses qui, tournées vers les pistes et le mouvement des avions, font d'Orly une immense vitrine ouverte sur la circulation aérienne, et l'un des lieux les plus visités de France. Une chanson de Gilbert Bécaud célèbre alors la magie des dimanches passés à Orly

et plusieurs cinéastes s'inspirent
pour en faire un lieu de culture
d'un certain paysage des années 1950.

Roissy : l'aéroport s'élève sur
une colline qui rappelle celle qu'on
trouve à Tchernobyl : même insécurité
nucléaire, même insécurité
automatisée du bâtiment.



de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

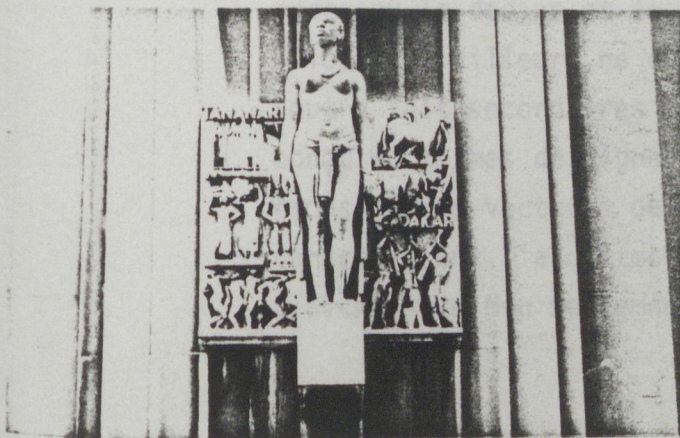
de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que

de l'histoire architecturale est devenu que que



Le Bourget (1981)

et plusieurs cinéastes s'emparent de la fameuse jetée de l'aérogare pour en faire un lieu de tournage, et une des grandes articulations d'un certain paysage des années 60.

Roissy : l'aérogare s'éloigne de la ville et de la banlieue. L'évolution rappelle celle qu'ont suivie les centrales électriques en se nucléarisant : même insularisation, même dérive territoriale, même autonomisation du bâtiment par rapport à l'ordre spatial extérieur. Les voies d'accès, l'arrivée ne commandent plus un traitement différencié de l'enveloppe dont la forme circulaire semble aussi traduire le repliement de l'aérogare sur une logique de fonctionnement interne. Rien n'indique plus en tout cas dans l'architecture la reconnaissance d'un ordre extérieur qualitativement différencié - côté arrivée des passagers, côté départ des avions : dualité des règnes, des moments et des états qui était encore très lisible dans l'orientation des volumes et dans le traitement des ouvertures de l'aérogare d'Orly. A Roissy l'aérogare devient un échangeur, un noeud dans un réseau : on y change d'avion ou l'on passe d'une automobile à un avion, mais ces passages s'effectuent sans que jamais un seuil soit matérialisé ni que soit marquée une différence entre des états et des règnes. La logique interne du bâtiment évoque maintenant une sorte de développement terrestre des lignes qui tissent la grande trame invisible des routes aériennes ; tubes transparents et longs couloirs y prennent une valeur métaphorique en anticipant sur ces autres couloirs dits aériens, en même temps qu'ils sont un avant goût des carlingues auxquelles ils vont permettre d'accéder. Et c'est avec un minimum de discontinuités que s'opère le passage d'un espace dans un autre espace et d'un vecteur de déplacement dans un autre vecteur de déplacement. L'espace de référence de l'ordre architectural est devenu quelque chose d'abstrait : un espace où le dedans et le dehors, la terre et le ciel, le haut et le bas, l'ici et l'ailleurs ne constituent plus que des articulations spatiales tout à fait secondaires par rapport à l'image d'un univers immatériel conçu en termes de lignes, de flux, de commutations entre des directions et des vecteurs de déplacement. Du même coup, nombre de traits caractérisant l'architecture des aérogares antérieures prennent figure d'archaïsmes. Non seulement cette manière de signifier le voyage en

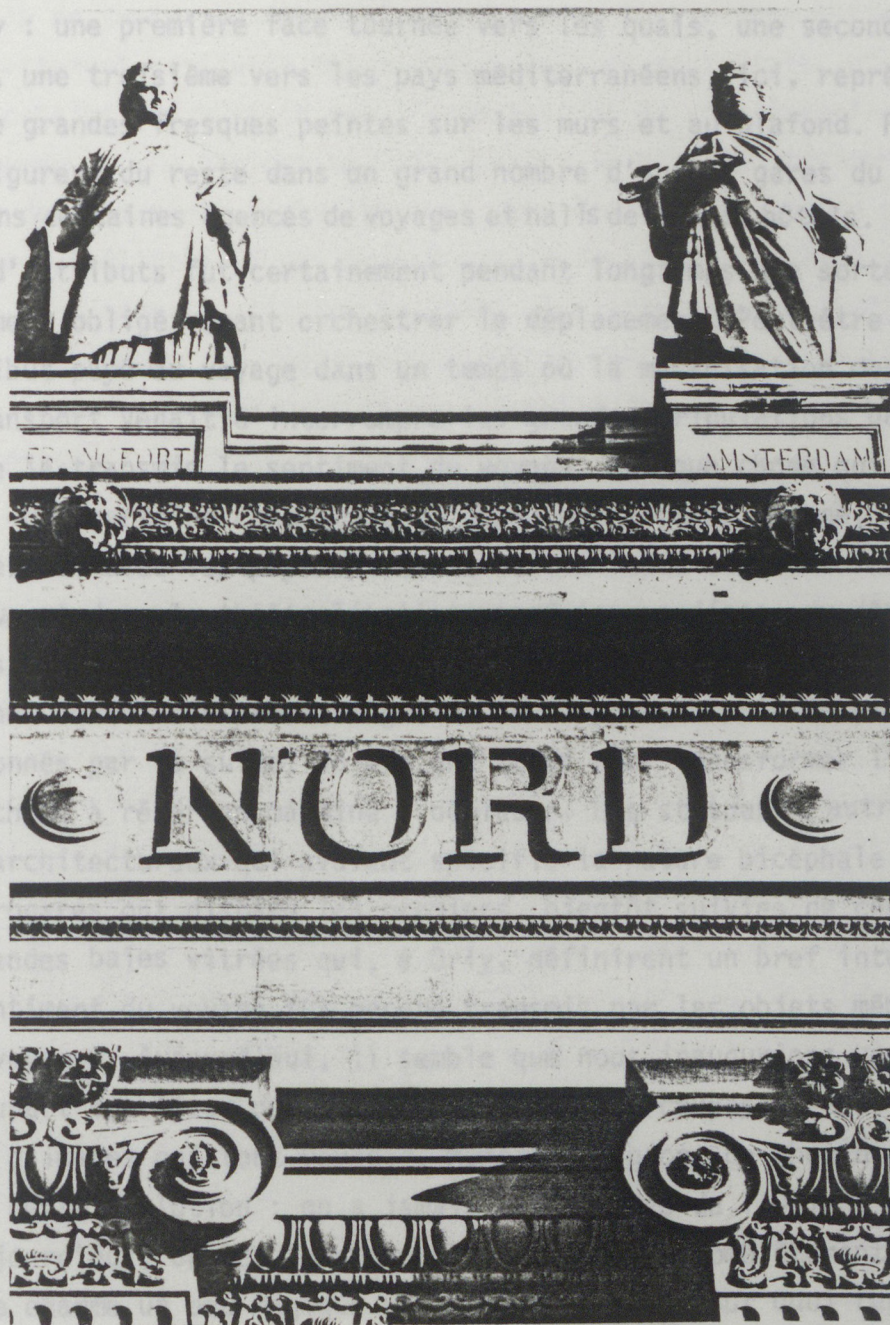
en conférant à l'aérogare les attributs d'une porte s'ouvrant sur le monde, mais aussi cette manière de marquer un seuil, une entrée, une façade en aménageant un contact frontal avec le bâtiment : ligne barrée, interrompue, et non prolongée et transmuée comme c'est le cas à Roissy. Mais surtout, il y avait dans les premières générations d'aérogares une nette volonté de superposer à la logique purement fonctionnelle du déplacement une logique du regard et du spectacle articulée sur une série de plans stables d'où le mouvement pouvait être contemplé à partir d'un point fixe. Théâtre totalement absent de Roissy où la seule considération d'un mouvement général se traduit dans une forme qui ne ménage aucune possibilité de recul, ni de différenciation entre la position du voyageur et celle du spectateur : aucune fenêtre, aucune terrasse d'où l'on puisse voir décoller et atterrir les avions. La forme circulaire favorise le mouvement, raccourcit les distances, s'articule sur une multitude de lignes tangentes qui garantissent à tout mobile transitant par l'aérogare le minimum de frottements avec la masse immobile du bâtiment. Et il n'y a donc plus rien à voir à Roissy puisque tout ce qui faisait le spectacle antérieur reposait précisément sur l'opposition entre voir et voyager, entre terrasses et pistes, entre ici et ailleurs, entre terriens et aériens. Le spectacle est terminé, l'aérogare est devenue une simple machine à déplacer et à trier des voyageurs qui n'en sont plus.

°

°

°

On trouverait sans doute maintes analogies entre cette évolution des aérogares et celle de beaucoup d'autres lieux du voyage : les gares notamment. Qu'il suffise de penser au célèbre buffet de la gare de Lyon et à ses trois faces, qui sont aussi trois relations avec le dehors, ce même dehors qui semble avoir été complètement oublié à



Le temps des allégories - Gare du Nord - Paris

Rien n'est venu se substituer à cette puissance qu'avait l'architecture d'être à l'image de ceci et de celà : d'une ville et de trains en partance, d'une terre et d'un ciel, d'un dedans et d'un dehors, d'un temps humain et d'un temps supra-humain, d'un ordre terrestre et d'un ordre cosmique ...

Roissy : une première face tournée vers les quais, une seconde vers la ville, une troisième vers les pays méditerranéens, ici, représentés par de grandes fresques peintes sur les murs et au plafond. Fresques qui figurent du reste dans un grand nombre d'autres gares du 19ème ainsi que dans certaines agences de voyages et halls de grands hôtels. Ce déploiement d'attributs fut certainement pendant longtemps une sorte d'accompagnement obligé venant orchestrer le déplacement. Peut-être était-ce là tribut payé au voyage dans un temps où la mécanisation des moyens de transport venait d'interrompre les grandes tribulations qui avaient jusque là transmis le sentiment du voyage. Quelque chose qui s'était perdu -une certaine conscience du déplacement comme voyage, un contact plus étroit avec les pays traversés- était rendu sous une forme allégorique et dans la théâtralisation -parfois grandiose- du départ. Décors qui furent encore très présents au moment où la navigation aérienne connut ses premiers grands développements civils et très vite abandonnés par la suite. 50 ans ont suffi pour transformer l'aérogare, de machine à rêver en machine à déplacer. Les statues et autres attributs architecturaux qui avaient spécifié la nature bicéphale des gares et aérogares ont disparu les premiers, bientôt suivies de ces jetées et grandes baies vitrées qui, à Orly, définirent un bref interrègne où le sentiment du voyage fut encore transmis par les objets mêmes qui font voyager. Aujourd'hui, il semble que nous inaugurons une ère où la plupart des lieux du voyage sont désormais coupés de tous les courants d'images qui font voyager. Même les waggons de chemin de fer ont suivi cette évolution : on a jamais autant rêvé de l'Orient Express qu'aujourd'hui, où les "designers" ont réussi à complètement désarmer le charme un peu magique des anciens trains. Sur quoi reposait-il ? On ne saurait le dire très exactement ; mais il semble malgré tout, au vu des traits communs qui permettent de saisir le profil général de cette évolution, qu'une des raisons majeures expliquant la présence de ce charme était dans la manière de concevoir le déplacement comme une fugue, au sens musical du terme. On ne se déplaçait pas sans que nous accompagnent, comme des lignes ou des points venant rythmer un air, les images de ce déplacement. Images allégoriques illustrant une destination mais aussi, tension permanente maintenue entre le fixe et le mobile, l'habituel et l'inhabituel, l'ici et l'ailleurs, le-dedans et le dehors, la terre et le ciel. Qu'un restaurant de gare ou d'aérogare puisse nous donner l'image de l'urbanité la mieux policée

et celle de trains ou d'avions en partance, il y a dans cette opposition nettement articulée entre deux scènes et deux états, et dans cette possibilité ouverte par l'architecture de se maintenir dans l'entre-deux, une manière de faire surgir le port que contiennent à l'état de dimensions virtuelles ces deux lieux : une limite est matérialisée, théâtralisée qui transforme le départ et le déplacement en voyage. A l'inverse, si rien ne vient plus articuler la différence entre ces images, ces règnes, et ces états, ne restent plus alors que le déplacement comme processus et, en guise de voyageurs, des personnes déplacées.

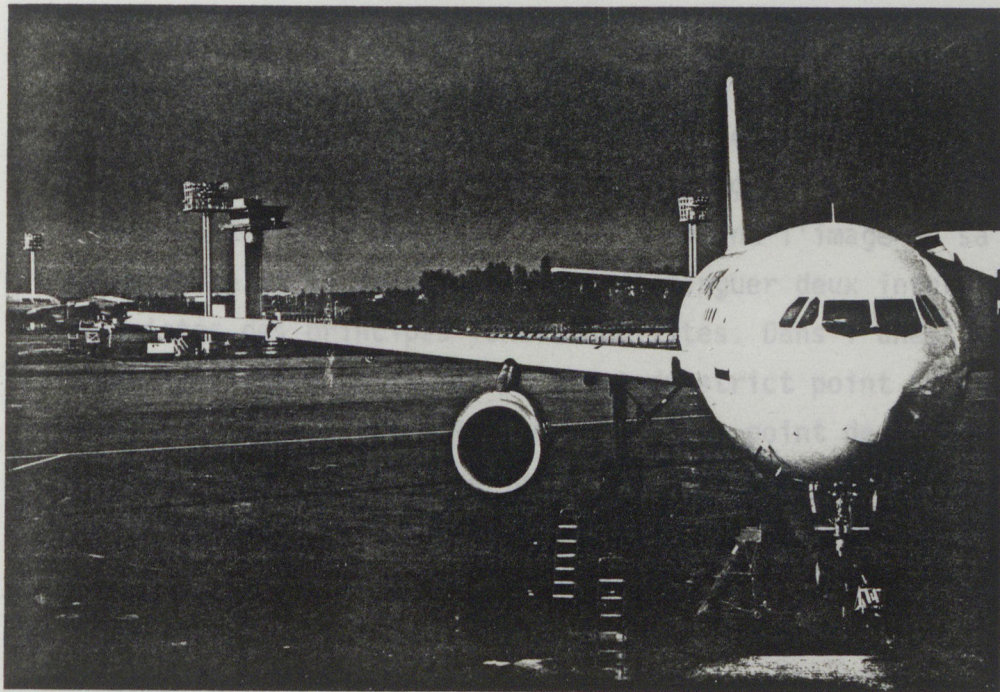
Nombreuses ont été les déceptions causées par le TGV chez ceux qui espéraient que ce train leur rendrait un peu de l'ancienne magie du voyage sous la forme de nouvelles sensations de vitesse. Il n'en fut rien, et s'il n'y avait eu l'annonce par haut-parleur des pointes réalisées, il aurait été sans doute impossible de prendre conscience de cette vitesse. On comprend cette déception si précisément on la rattache à tout ce qui peut faire que le voyage n'est plus qu'un déplacement. Cette mutation opérée le temps du transport n'est plus qu'un temps mort entre deux points. Tout ce qui peut accélérer la réduction de ce temps prend de ce fait une nouvelle importance, mais aussi, on reporte sur la sensation d'une vitesse pure toute l'ancienne théâtralité du voyage. Sensation déçue parce que les artifices qui permettraient de rendre sensible cette vitesse manquent autant que les artifices qui faisaient du déplacement un voyage. L'image de la vitesse n'est pas davantage contenue dans la vitesse que l'image de la fonction, du règne ou de l'état n'est contenue dans la fonction le règne ou l'état. Et pour faire de la vitesse un spectacle, il aurait sans doute fallu mobiliser autant d'artifices qu'il en fût nécessaire pour faire de l'aérogare une machine à rêver.

°

°

°

Lorsque les fonctionnalistes répétaient que la fonction d'un objet donne son image, et qu'ils faisaient de cette théorie un mot d'ordre, et une manière de se démarquer radicalement des architectes du 19ème siècle, ils avaient devant eux des bâtiments qui se singularisaient par un trop plein d'images, et une surcharge d'attributs dont beaucoup étaient manifestement en porte à faux par rapport aux fonctions qu'ils avaient à exprimer. Leur situation était donc radicalement différente de la nôtre qui avons devant nous des bâtiments fonctionnels qui sont aussi des bâtiments sans image. Devons-nous cependant en rendre responsable les théories fonctionnalistes ou les interprétations qui en furent données ?



lorsque des objets tels que des gares ou des aéroports ne donnent plus à voir ce qu'ils sont, *Orly* ils se coupent ainsi de tous les courants d'images qui faisaient voyager. Alors des zones de pénombre, qui n'ont rien à voir avec celles qu'on attribuait à la présence déplacée d'attributs d'un autre âge, se dessinent et se propagent, tandis que l'architecture bascule dans une étrange dimension où ses opérations deviennent invisibles. On invoquera bien sûr l'usure des images que l'architecture avait à magnifier et l'érosion d'un charme sous l'effet d'une habitude; mais n'est-ce pas aussi le rôle de l'architecture que de réanimer ce qui s'est anesthésié en remontant sans cesse à la source d'un charme pour le capter à travers de nouveaux appareils ?

Lorsque les fonctionnalistes répétaient que la fonction d'un objet donne son image, et qu'ils faisaient de cette théorie un mot d'ordre, et une manière de se démarquer radicalement des architectes du 19^{ème} siècle, ils avaient devant eux des bâtiments qui se singularisaient par un trop plein d'images, et une surcharge d'attributs dont beaucoup étaient manifestement en porte à faux par rapport aux fonctions qu'ils avaient à exprimer. Leur situation était donc radicalement différente de la nôtre qui avons devant nous des bâtiments fonctionnels qui sont aussi des bâtiments sans image. Devons-nous cependant en rendre responsable les théories fonctionnalistes ou les interprétations qui en furent données ?

Qu'est-ce qu'un aéroport ? D'abord un lieu conçu pour faire atterrir et décoller des avions destinés à servir de moyen de transport à des passagers. Qu'un aéroport puisse être conçu selon des critères fonctionnels sans qu'apparaisse à aucun moment l'image de sa fonction essentielle, et il nous faut alors distinguer deux interprétations antagonistes des principes fonctionnalistes. Dans l'une, le fonctionnalisme consiste à concevoir un objet du strict point de vue de ses fonctions, dans l'autre à le concevoir du point de vue de ces mêmes fonctions, mais aussi d'une image que ces fonctions auront à donner d'elles-mêmes. Entre ces deux interprétations passe une ligne de clivage par rapport à laquelle les architectes du 19^{ème} siècle et les architectes fonctionnalistes se retrouvent certainement du même côté. Car la vraie mutation ne commence pas avec ces derniers mais après, lorsque des objets tels que des gares ou des aérogares ne donnent plus à voir ce qu'ils sont, et qu'ils se coupent ainsi de tous les courants d'images qui faisaient voyager. Alors des zones de pénombre, qui n'ont rien à voir avec celles qu'on attribuait à la présence déplacée d'attributs d'un autre âge, se dessinent et se propagent, tandis que l'architecture bascule dans une étrange dimension où ses opérations deviennent invisibles. On invoquera bien sûr l'usure des images que l'architecture avait à magnifier et l'érosion d'un charme sous l'effet d'une habitude ; mais n'est-ce pas aussi le rôle de l'architecture que de réanimer ce qui s'est anesthésié en remontant sans cesse à la source d'un charme pour le capter à travers de nouveaux appareils ?

C'était le sens du projet fonctionnaliste lorsqu'il proposait le grand décapage des objets ensevelis sous des expressions surannées, et l'on peut se demander si ce ne fût pas aussi depuis toujours une des vocations primordiales de l'architecture.

TOURS DE FRANCE

Considérons encore trois générations de tours construites en France depuis un siècle : la Tour Eiffel, la Tour Perret, la Tour Montparnasse. La première est une tour flèche, la dernière est une tour bloc ; la première est une tour ascendante, la dernière est une tour stagnante ; la première est une tour inencadrable, la dernière est une tour encadrable. Entre les deux une formule intermédiaire, qui n'est pas sans rappeler certains gratte-ciel new-yorkais, et dont l'air hybride évoque autant une urbanité située plus à l'Est que plus à l'Ouest. D'où vient le charme des deux premières et comment expliquer que ce charme n'opère pas dans la dernière ? Sur un plan morphologique les deux premières ont en commun une même transformation de leur profil entre la base et le sommet : la base forme un carré, le sommet s'approche de celui d'un cône. En revanche, la Tour Montparnasse n'a ni haut ni bas : on pourrait la renverser sans rien changer à sa physionomie et à ses effets. Elle s'apparente par là à une multitude d'autres tours construites dans le monde depuis une vingtaine d'années. Pour expliquer le dynamisme des unes et l'inertie des autres nous ferons l'hypothèse suivante : la Tour Eiffel et la Tour Perret sont à la fois des objets très élevés et des objets qui donnent l'image de leur élévation. La hauteur de ces tours n'est pas simplement une donnée quantitative, un métrage, un nombre d'étages, c'est aussi et d'abord un phénomène qualitatif : différence entre la base et le sommet, montée chromatique, effilement terminal. Autant de qualités qui font que la tour "monte" vers le ciel et que sa hauteur apparaît comme le terme de cette montée, de cette ascension.

Il y a plusieurs manières de donner une vitesse ou une hauteur. On peut donner à lire un chiffre sur un compteur, on peut aussi donner à voir les arbres qui défilent sur le bord de la route. Dans le premier cas nous avons un artifice qui nous révèle une quantité dans l'autre un artifice qui nous révèle une qualité. La Tour Perret et la Tour Eiffel sont un peu, au regard à leur hauteur, dans la situation des arbres qui révèlent à un automobiliste sa vitesse. A ceci près qu'elles sont à la fois la hauteur et l'artifice qui permet de sentir cette hauteur comme une ascension. La hauteur de la Tour Montparnasse ne peut être inférée d'une dimension dont nous voyons bien qu'elle se conforme à laquelle se conforme son voisinage. Et en outre, le avantage ce voisinage qui nous donne la hauteur de la tour à la main. Avec pour conséquence, un effet qui est que la contre-partie de cette mesure donne



La Tour Perret - Amiens

Doit-on dire que c'est un archétype de tour par excellence ? On pourrait qu'une approche plus précise nous en retrouve dans nombre de tours de toutes les époques et des formes très diverses. Plus que cela, on peut se conjuguer avec une autre tour afin de différencier encore plus la tour. Il y a en outre dans la tour une forme de cône, ou de spirale, qui donne à la tour son orientation. L'image physique et symbolique est commune à la matière et à l'esprit. La tour est une tour infinie avec laquelle on peut se mesurer, elle intègre cependant ainsi cette mesure et la suggère pour une ligne virtuelle prolongeant son sommet ; réponse symbolique à ce que nous attendons confusément de toute tour : qu'elle soit la plus haute, qu'elle ne s'arrête pas de monter. En apparence, il y a donc bien, derrière des solutions morphologiques qui peuvent varier selon les programmes et selon les siècles, une confrontation toujours renouvelée avec les mêmes dimensions primordiales. La Tour Eiffel et les anciens gratte-ciel new-

Il y a plusieurs manières de donner une vitesse ou une hauteur. On peut donner à lire un chiffre sur un compteur, on peut aussi donner à voir les arbres qui défilent sur le bord de la route. Dans le premier cas nous avons un artifice qui nous révèle une quantité dans l'autre un artifice qui nous révèle une qualité. La Tour Perret et la Tour Eiffel sont un peu, eu égard à leur hauteur, dans la situation des arbres qui révèlent à un automobiliste sa vitesse. A ceci près qu'elles sont à la fois la hauteur et l'artifice qui permet de sentir cette hauteur comme une ascension. La hauteur de la Tour Montparnasse ne peut qu'être inférée d'une dimension dont nous voyons bien qu'elle dépasse l'échelle à laquelle se conforme son voisinage. Et en définitive c'est davantage ce voisinage qui nous donne la hauteur de la tour que la tour elle-même. Avec pour conséquence, un effet d'écrasement qui n'est que la contre-partie de cette mesure donnée par l'extérieur.

Doit-on dès lors invoquer une tour abstraite ou un archétype de tour par rapport auquel toute tour concrète ne serait qu'une approche plus ou moins réussie ? Il est certain qu'on retrouve dans nombre de tours agissantes une même base déclinée sous des formes très diverses. Plusieurs gratte-ciel new-yorkais ont en commun avec la Tour Perret un escarpement progressif de leur tronc, qui peut se conjuguer avec une manière de faire pivoter le plan de la façade afin de différencier encore plus nettement chaque palier de l'élévation. Il y a en outre dans de très nombreuses tours une terminaison en forme de cône, ou de spirale, ou de flèche. Pointes qui toutes donnent à la tour son orientation de bas en haut, en même temps qu'elles sont l'image physique et métaphysique d'une grande loi de l'élévation commune à la matière et à l'esprit. Si la tour n'atteint pas cette hauteur infinie avec laquelle on ne peut s'empêcher de la mesurer, elle intègre cependant ainsi cette mesure et la suggère pour une ligne virtuelle prolongeant son sommet ; réponse symbolique à ce que nous attendons confusément de toute tour : qu'elle soit la plus haute, qu'elle ne s'arrête pas de monter. En apparence, il y a donc bien, derrière des solutions morphologiques qui peuvent varier selon les programmes et selon les siècles, une confrontation toujours renouvelée avec les mêmes dimensions primordiales. La Tour Eiffel et les anciens gratte-ciel new-

yorkais ont souvent été cités comme exemples d'une manifestation de la ligne gothique dans l'architecture moderne. Et c'est vrai qu'il semble y avoir davantage d'affinités entre ces formes, pourtant si éloignées dans le temps et dans l'espace, qu'il n'y en a entre les premiers gratte-ciel new-yorkais et ceux de la Défense. Car les tours de la Défense n'ont des tours que le nom, alors qu'il y a dans l'architecture gothique et dans la Tour Eiffel une même spiritualisation de la matière, une même manière d'inscrire la matière dans un espace qualitativement différencié où l'élévation, la confrontation avec l'infini, et le défi jeté aux lois de la pesanteur sont des dimensions que l'architecture parvient à animer.

Des tours qui n'en sont plus, il faudrait peut-être dire qu'elles sont stériles : stériles parce que l'architecture y paraît impuissante à convertir en données qualitatives une prouesse technique ou, tout simplement, une hauteur. Il faut cependant craindre que cette stérilité ne se limite pas à quelques tours dont on dira un jour qu'elles furent des tours avortées ou tardives succédant à la grande époque des gratte-ciel -Chrysler Building, Mile High Skyscraper-. A force de ne plus articuler l'espace construit selon un système de flexions qualitatives, on ne se prive pas uniquement des images architecturales auxquelles nous aspirons, mais on précipite aussi l'homogénéisation et la banalisation de tout l'espace non-construit. Que devient en effet cet espace lorsque des objets parmi les mieux qualifiés pour nous révéler certaines de ses qualités les anéantissent, et propagent la vision d'un monde où même le ciel et la terre ne commandent plus des approches architecturales différenciées ? Encore ici, ce n'est pas seulement l'objet construit qui en pâtit mais c'est aussi, par contamination, communication de proche en proche, le quartier, la ville, la région qui se trouvent peu à peu dépossédés de ces qualités parce qu'elles ont été attaquées pour le pouvoir dissolvant de tels objets : il a suffi de quelques bâtiments de grandes dimensions ayant rompu avec l'esprit du gratte-ciel pour casser la fameuse skyline de Manhattan.

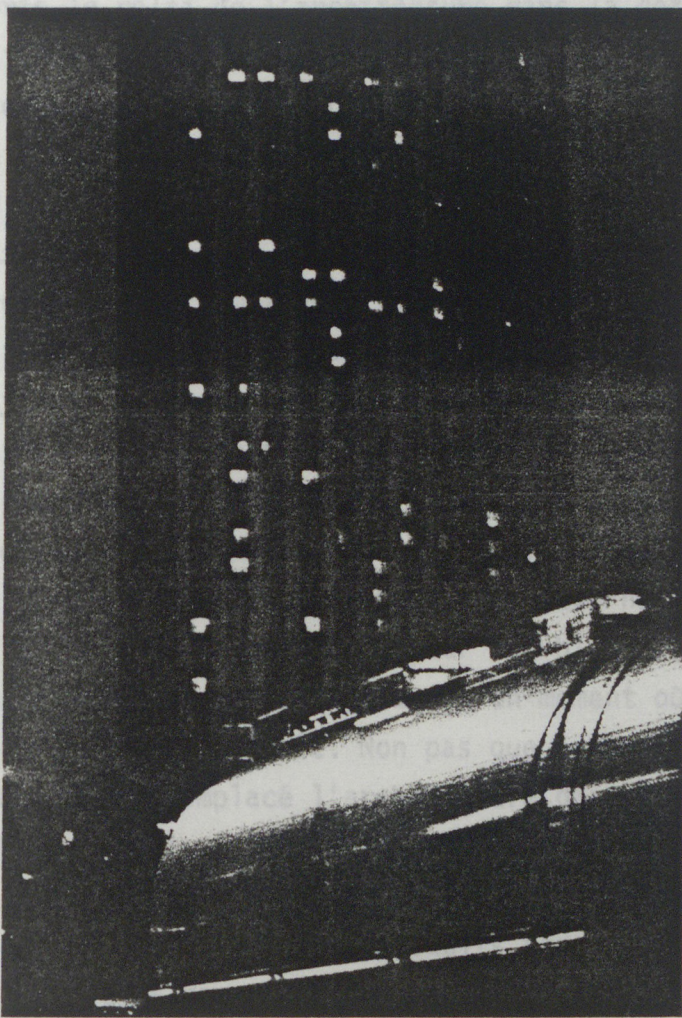
Les tours infernales que nous avons pu voir au cinéma ces dernières années ont opéré un curieux retournement dans l'histoire des tours. Curieux parce que pendant longtemps les tours firent naître d'autres rêves et d'autres utopies : on les voulait toujours plus hautes, traversant la couche de nuage, arrachant l'homme à l'attraction urbaine pour rétablir, tout là-haut, un contact avec le tout. Nous les voyons aujourd'hui, elles verticales transformées en Titanic sombrant au milieu de l'archipel urbain.

Traits communs aux histoires de tours catastrophes : des individus sont accidentellement bloqués à l'intérieur d'une tour, des petits groupes se forment pour affronter des situations d'exception dont le dénominateur commun est une libération d'énergies élémentaires -le feu, la violence (1)-. Energies et tensions que le bon fonctionnement technique et social de la tour contenait, canalisait, domestiquait, et qui, brutalement libérés, instaurent en ces lieux soudainement coupés du reste du monde un climat de jungle et de fin du monde. Et tout se passe alors comme si la catastrophe, ou la simple panne, libéraient non seulement les énergies élémentaires contenues dans la matière mais aussi les énergies non-humaines contenues dans l'homme. L'essentiel n'étant plus ici une histoire de vues panoramiques et de défi sans cesse plus audacieux jeté aux lois de la pesanteur, mais une affaire de machinerie et de détraquement de ces machineries. En premier lieu, une machinerie technique : la tour est l'aboutissement d'une conquête de la verticalité indissociable d'un accroissement de l'emprise des machines et des énergies qui leur sont nécessaires dans le fonctionnement d'un espace. Par rapport à la ville considérée dans son ensemble, les tours sont des épigones où se condense et s'accroît dans des proportions sensibles la dépendance ailleurs plus diffuse d'un ordre spatial et d'un ordre technique. Il en résulte une vulnérabilité accrue à l'égard d'accidents ailleurs sans conséquences: un court-circuit, une panne de climatisation ou d'ascenseur, et c'est toute une série de fonctions qui sont interrompues, des plus simples aux plus complexes, et des risques qui sont maximalisés du fait même de cette intrication de gestes et d'appareils : monter, descendre, trouver de l'air ou la sortie.

(1) Cf Le roman de J.G. Ballard, IGH, Calmann-Levy, 1976 et le film de John Guillermin, La Tour Infernale, 1974.

L'accident vient mettre à jour une dimension de la tour jadis masquée ou ignorée au profit de son élévation pure : son insularisation verticale. Les premières tours étaient placées sous le signe d'une ascension grandiose, d'une victoire remportée sur la pesanteur, de la conquête d'un champ de vision ; les tours d'aujourd'hui sont vues comme des machines dont le détraquement entraîne une libération de puissances néfastes et une régression de la vie sociale de l'homme. La tour n'est plus architecture, elle est accident. Qu'est-ce à dire ? D'abord qu'une puissance a changé de signe : cette puissance exploratoire qu'avait la tour, eu égard à des dimensions spatiales nouvelles, est devenue puissance élémentaire : libération de forces et d'énergies sauvages ; il n'y a plus ascension mais régression. La tour n'intéresse plus parce qu'elle est la plus haute, ou la plus belle, mais parce qu'elle est fragile, menaçante, isolée de la terre, capable de déchaîner un cataclysme. On pourrait dire que l'intérêt s'est déplacé du positif au négatif si le passage qui s'est opéré n'avait pas d'abord une dimension qualitative. D'une altitude, d'une forme nous sommes passés à des matières informées, un monde d'énergies bouillonnantes. Ce qui ne représente pas le négatif de la tour mais ce qu'elle contient en elle comme dimensions primaires. L'accident nous fait découvrir l'organisme de la tour, la tour en tant qu'objet technique et non plus en tant qu'objet architectural. Ce qui se joue comme spectacle n'advient plus à la surface - la tour vue, la tour plastique, la tour d'où l'on voit loin - mais dans les entrailles d'une machinerie suspendue très haut au-dessus du sol. Nous prenons alors conscience de toutes les puissances qui grondaient derrière le calme apparent de ces surfaces. Nous réalisons surtout sur quelles domestications de puissances reposait la conquête de cette verticalité et combien était fragile l'édifice qui contenait ces puissances. La nature défiée réapparaît soudain alors qu'on l'avait complètement oubliée, tant l'artifice était devenu naturel ; mais elle réapparaît comme la masse d'eau qui tout à coup vient rompre un barrage ou comme explose l'énergie accumulée dans un réservoir. Elle déferle comme une lame de fond qui précipite tout dans le vide. De la tour, il ne reste plus alors que du feu, de l'eau, le vide, une carcasse métallique surchauffée.

D'autres films catastrophes nous ont confronté avec de tels retours en force de la nature. On se demande même parfois si ce n'est pas la nouvelle fonction dévolue à la nature que de venir faire peur en réapparaissant brutalement là où on l'attendait le moins. A cet égard, Jünger avait raison de dire que le naufrage du Titanic inaugurerait une ère et donnait le ton à la multitude de catastrophes du même genre qui suivirent (1). Le cinéma a su en tirer le plus grand profit, au point qu'aujourd'hui, il est légitime de se demander si le cinéma n'a



*Hôtel Concorde-Lafayette
et camion-citerne*

*Pour savoir comment des objets construits
font paysage, observons dans quelles
conspirations ils entrent avec le dehors.*

(1) Cf. E. Jünger, *Traité du rebelle*, Ch. Bourgois ed., p. 43.

D'autres films catastrophes nous ont confronté avec de tels retours en force de la nature. On se demande même parfois si ce n'est pas la nouvelle fonction dévolue à la nature que de venir faire peur en réapparaissant brutalement là où on l'attendait le moins. A cet égard, Jünger avait raison de dire que le naufrage du Titanic inaugurerait une ère et donnait le ton à la multitude de catastrophes du même genre qui suivirent (1). Le cinéma a su en tirer le plus grand profit, au point qu'aujourd'hui, il est légitime de se demander si le cinéma n'a pas pris le relai de l'architecture dans la détermination des images associées à un grand nombre d'objets construits modernes. Des tours aux centrales en passant par les barrages, nous en sommes à accorder davantage d'intérêt aux accidents que le cinéma a mis en scène à propos d'évènements réels ou hypothétiques, que nous n'en accordons à ces objets dans leur état ordinaire. Une image latente nous ^{est} ~~ait~~ pour finir révélée, qui rompt avec la platitude d'une expression trop en retrait des puissances émanant de l'objet, mais sans que l'architecture y soit pour quelque chose, et sous une forme où elle se trouve anéantie à peine apparue. Le spectacle s'est déplacé de la forme stable, grandiose et minérale vers la forme la plus instable la moins solide mais, dans une conjoncture comme la nôtre, la plus sensationnelle. Il est peu probable qu'un tel retournement s'explique uniquement par le goût d'une époque pour des histoires morbides ; on ne l'imagine pas non plus s'opérant à un moment où l'architecture suffisait à faire le spectacle. Non pas que le cinéma puisse être considéré comme ayant remplacé l'architecture dans la mise en scène de décors grandioses ; mais il est difficile de ne pas remarquer que ce déplacement intervient dans une conjoncture où l'architecture étant presque toujours en deçà des effets produits par un objet, ceux-ci se manifestent avant tout comme une présence insistante relativement indéterminée -pression ou influence diffuse-. Partout aujourd'hui des puissances énormes sont manipulées et des transformations s'accomplissent sans que soit soulevée la question des images. On ne débat que du fonctionnement. Le film catastrophe survient dans ce contexte. Dans une image inerte, dans un corps sclérosé, il fait passer une ultime flambée de vie. Un mouvement, une image, une puissance qui rencontraient dans

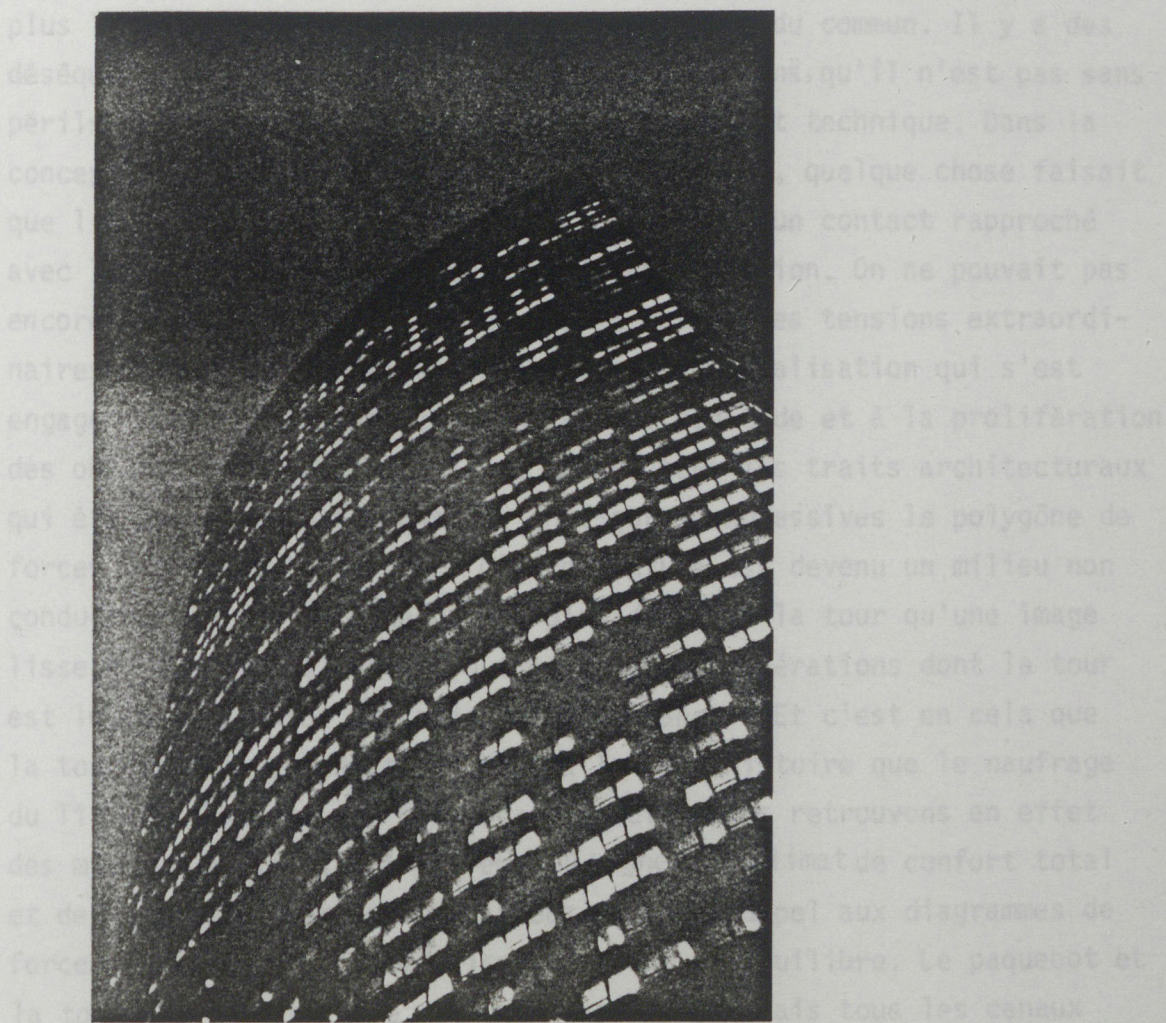
(1) Cf. E. Jünger, *Traité du rebelle*, Ch. Bourgois ed., p. 48.

l'architecture, ou dans ce qui en tient lieu, un milieu non conducteur sont soudain précipités sous une forme où leur animation coïncide avec leur retour à l'indifférenciation. Mais là où l'architecture intervenait pour capter une puissance à l'intérieur d'un appareil minéral qui exprimait, animait et différenciait, l'accident survient pour faire régresser cette puissance vers un état où même la technique n'arrive plus à la contrôler. Finalement, quelque chose nous est donc rendu -des états qualitatifs de la matière, de grandes dimensions, une hauteur qui est aussi une altitude et un vide, la puissance d'une puissance- que l'objet, sous sa forme ordinaire, plate et mal policée, nous avait soustrait, que l'architecture n'était pas parvenue à exprimer adéquatement, et dont il s'avère également que la technique pure n'avait pas eu en son pouvoir non plus de contenir entièrement ; mais, en guise d'une image contrôlée, articulée, fertile, nous obtenons une image sauvage, indifférenciée, stérile, qui n'est pas le négatif de la précédente, ou son envers, mais qui représente une des formes de sa décomposition, un stade de sa régression.

Le cinéma ne remplace donc pas l'architecture dans la détermination d'une image, mais il rétablit un contact avec certaines dimensions qualitatives de notre espace construit dans un moment où l'architecture semble souvent avoir perdu ce contact, soit du fait de sa paralysie, soit parce qu'elle s'exerce à contre-courant de toutes les puissances qui fermentent dans beaucoup de nos grandes infrastructures modernes. Il y aurait donc un avantage certain à prendre au sérieux les réactifs qui font apparaître quelles sont les images latentes qui imprègnent l'air de notre temps. Ils nous renseignent sur les principes actifs qui, derrière l'apparente pacification des forces par la technique, continuent d'affleurer. Plus le contrôle de l'espace devient un problème purement technique, moins nous trouvons en effet, dans les formes mêmes de ce contrôle, une maîtrise des dimensions qualitatives impliquées dans ces opérations, et plus nous avons besoin de révélateurs venus d'ailleurs pour nous donner une idée du climat qui s'établit autour de nous. Beaucoup de ces réactifs sont marqués "Danger". Cela qualifie sans doute une tendance générale de notre époque à jouer

aux apprentis sorciers, mais cela n'est pas sans rapport aussi avec le refus de reconnaître, ne serait-ce que symboliquement, dans une image architecturale, la nature réelle des puissances titanesques qui transitent par nombre d'objets construits ou les sustentent.

Il n'est pas impossible que la tour du défi se transforme en une tour infernale lorsque ne passe plus ailleurs, et autrement, une image d'elle en tant qu'objet extraordinaires, lorsque l'architecte n'est plus



Tour Montparnasse

Une beauté nocturne à l'image de beaucoup d'objets modernes qui ne font paysage qu'avec la nuit. Une étrangeté que l'architecture étouffait ou ne parvenait pas à exprimer nous ait alors rendue.

aux apprentis sorciers, mais cela n'est pas sans rapport aussi avec le refus de reconnaître, ne serait-ce que symboliquement, dans une image architecturale, la nature réelle des puissances titanesques qui transitent par nombre d'objets construits ou les sustentent.

Il n'est pas impossible que la tour du défi se transforme en une tour infernale lorsque ne passe plus ailleurs, et autrement, une image d'elle en tant qu'objet extraordinaire, lorsque l'architecte n'est plus là pour animer et réanimer son image hors du commun. Il y a des déséquilibres, des tensions, et des transgressions, qu'il n'est pas sans périls de vouloir régler sur un plan strictement technique. Dans la conception des premières grandes tours modernes, quelque chose faisait que l'architecture nous maintenait encore dans un contact rapproché avec les performances physiques de la construction. On ne pouvait pas encore ignorer de quelles prouesses et de quelles tensions extraordinaires la tour était faite. Le processus de banalisation qui s'est engagé depuis n'est pas seulement dû à l'habitude et à la prolifération des objets. On a aussi peu à peu effacé tous les traits architecturaux qui étaient parvenu à transmuier en figures expressives le polygone de forces qui sustente la tour. L'architecture est devenu un milieu non conducteur lorsqu'elle ne nous a plus donné de la tour qu'une image lisse et comme sans nerfs. Tout le théâtre d'opérations dont la tour est le résultat nous est aujourd'hui étranger. Et c'est en cela que la tour infernale appartient bien à la même histoire que le naufrage du Titanic. Dans un cas comme dans l'autre nous retrouvons en effet des milieux pacifiés à l'extrême, où règnent un climat de confort total et des images entièrement purifiées de tout rappel aux diagrammes de forces sur lesquels ces édifices reposent en équilibre. Le paquebot et la tour ont la mer et le vide qui les cernent mais tous les canaux d'information qui auraient pu maintenir les passagers en état d'alerte ont été coupés. Alors survient le drame ... d'autant plus spectaculaire qu'il intervient dans une conjoncture où rien ne rappelle plus, n'articule plus, un rapport de proximité absolue avec la mer ou le vide.

COMPLEXES, TOURS, AEROPORTS

Au départ nous avons rapproché ces trois types de structures avec l'idée de décrire l'architecture d'aujourd'hui "en situation", c'est-à-dire, telle que nous la pratiquons, telle qu'à travers elle des expériences spatiales nous sont proposées qui nous confrontent avec des états de l'architecture, mais aussi avec des états du monde : le monde tel qu'il est fait par l'architecture, tel qui est spatialisé par l'architecture. Et si nous avons entamé cette réflexion par quelques remarques sur la villa Savoye et les années 30, c'est parce qu'il fallait un point de repère qui nous permette de comparer deux états de l'architecture : le premier nous semblait important car l'architecture y apparaissait de manière explicite comme ayant à forger un monde, un nouveau monde ; le second car l'architecture y faisait un monde en dehors de toute volonté exprimée de faire ce monde, et en donnant l'impression de ne pas contrôler son effet monde. La villa Savoye fait le monde à son image mais il s'agit d'un monde voulu, et qui démontre ce pouvoir qu'a l'architecture d'invoquer un temps et un espace à l'intérieur d'un autre temps et d'un autre espace. Depuis nous avons connu beaucoup de nouveaux objets qui ont transformé de fond en comble le vieux monde sans pour autant parvenir à démontrer qu'ils participaient à une action concertée en vue de faire un autre monde. C'est pourquoi il est devenu si difficile de qualifier le monde que nous habitons. Inter-monde aux facettes fluctuantes bien plus que nouveau monde : nous avons bien conscience qu'un vieux monde s'est défait et qu'il n'en subsiste que des traces, des restes miraculeux, et nous voyons bien qu'un monde est en gestation dans beaucoup de nouvelles allures du territoire, mais c'est un monde flottant, insuffisamment déterminé ou déterminé de manière trop incertaine pour que nous puissions affirmer ce qu'il est. Tout du moins nous est-il devenu difficile de qualifier ce monde à partir d'un sens qui lui serait donné par l'architecture. Car elle n'est plus le médium privilégié qu'elle fût pendant longtemps capable de faire que la transformation d'un monde, voire sa destruction, aient aussi le sens d'un commencement. Les influences que l'architecture exerce se font de moins en moins évocations de mondes à venir alors que les objets dont elle s'occupe n'ont sans doute jamais eu autant d'effets de transformation. Et c'est peut-être qu'il y a dans l'architecture trop de retenue, une retenue qui paraît inconciliable avec la libération et l'affirmation de l'effet monde contenu dans ces objets.

Les futuristes, certains fonctionnalistes et expressionnistes avaient bien pressenti que seule une grande vision architecturale, à la mesure des changements qui s'amorçaient devant eux, et que les manières en usage au 19ème siècle ne pouvaient plus contenir, pourrait répondre, et en quelque sorte accueillir sous un signe humain, le monde qui allait naître. Ils avaient l'intuition des puissances titanesques qui se libéraient et savaient à quelle révolution mentale elles appelaient pour être domptées. Qu'est-ce qu'une bonne image architecturale ? D'abord une manière de ressaisir et de contrôler les effets d'un corps ; de faire en sorte que son poids, ses dimensions, ses puissances, nous soient donnés par l'architecture et n'aient pas à être déduits ou inférés d'un état de chose extérieur. Or qu'avons-nous trouvé en examinant tours, complexes, aéroports ? Des corps qui n'avaient pas l'image de leur élévation, ni celle de leur fonction, ni le poids de leur poids, ni les dimensions de leurs dimensions ; des corps qui n'avaient pas non plus une mesure et une allure qui répondrait à leurs effets de transformation ; des corps dont les puissances flottaient dans l'air comme des potentialités obsédantes et ne s'éri-geaient pas en images déterminées. Ruskin demandait à l'architecture de nous donner le poids des objets lourds ; car les objets ne sont jamais aussi lourds et indigestes que lorsque leur poids ne nous est pas donné par l'architecture, mais par la terre sur laquelle ils pèsent trop lourdement, et par les paysages qu'ils opacifient ou décomposent. En voulant faire que des objets très lourds paraissent légers, on ne fait le plus souvent qu'en accentuer le poids en recouvrant d'un habit étriqué ce qui appelait au contraire un geste ample, à la mesure de cette pesanteur. La pesanteur, l'extrême pesanteur n'est pas dans le poids d'un corps ; elle vient de ce qu'une image, un mouvement, une vitesse n'y circulent pas parce que l'architecture ne parvient pas à les capter, à les articuler, à en développer un effet monde acceptable.

°

°

°

NOUVELLES

PUISSANCES.

Lorsqu'on cherche à définir ce qui fait notre modernité on rencontre des moments d'histoire. Détours nécessaires vers ce qui un jour fut exprimé avant d'être masqué sous beaucoup de fards. Paroles ensevelies dont nous attendons des formules révélatrices : celles qui ont découvert une fois pour toutes les ressorts d'une machinerie dont nous sentons que les effets se perpétuent dans ce temps-ci. Un degré d'actualité supérieur à tout ce que charrie la rumeur environnante attire presque malgré nous notre attention vers de tels moments : d'un cycle qui commence ou s'achève ils nous livrent sous quels signes ils furent placés. Notre temps comprend ainsi dans un même présent tout ce qui dans le passé nous aide à déchiffrer les énigmes d'aujourd'hui. La modernité n'est pas dans le dernier moment d'une évolution mais dans le dernier moment d'une actualisation : nous sommes à chaque instant contemporains de tout ce qui, dans le passé, nous sert à construire une image de notre temps.

o

o

o

Nous nous intéresserons ici à deux découvertes qui nous semblent concerner de très près notre modernité en architecture. La première remonte à la deuxième moitié du 18ème siècle et concerne la mise à jour d'une dimension abstraite de l'architecture : la Tradition, les Ordres, qui depuis si longtemps avaient donné à l'architecture ses fondements, sont contestés et dépassés au nom d'un monde d'effets -sensibles, utiles- à partir desquels on cherche à redéfinir les fondements, les puissances et la nécessité même de l'architecture. La seconde découverte est faite par Ruskin au 19ème siècle, lorsqu'il dégage une essence spirituelle de l'architecture qui lui sert à différencier absolument l'architecture de la construction. Si ces découvertes nous touchent à plus d'un égard, c'est parce

qu'elles nous permettent de penser que si la période moderne a souvent été identifiée à des évolutions et des révolutions dans le domaine des matériaux, des formes ou des conceptions, il existe aussi une modernité qui correspond plutôt à des reconnaissances et à des libérations de puissances architecturales.

o

o

o

UN MONDE D'EFFETS

En qualifiant d'abstraite notre première découverte, nous avons voulu rendre compte de la possibilité qui s'était ouverte d'imaginer des formes architecturales en fonction d'un effet au lieu d'avoir à choisir parmi des formes déjà constituées celles qui répondaient le mieux à l'effet attendu. Cela ne veut pas dire que l'architecture ait pu être envisagée, avant, indépendamment des effets qu'on en attendait sur l'embellissement d'une ville, la sécurité d'une demeure ou la manifestation d'une souveraineté, mais que ces mêmes effets semblent s'être autonomisés par rapport aux formes et aux règles avec lesquelles ils s'étaient de tout temps, ou presque, identifiés. On pourrait bien sûr ne voir là qu'une liberté prise à l'égard des ordres et de la tradition s'il ne s'agissait en fait d'une attitude qui remet en question les fondements même de l'architecture en privilégiant l'effet produit sur la manière de produire l'effet. Car, si une puissance est libérée -cette puissance qu'a un objet architectural de produire des effets indépendamment de toute forme consacrée- quelque chose fait en même temps que cette puissance ne peut être libérée qu'en transformant toute l'architecture en une entité plus abstraite, dont les frontières avec d'autres arts et d'autres techniques vont devenir moins évidentes, instables et mouvantes. Une capacité d'expression et d'action peut alors se développer à plein,

mais dans un univers où, à chaque instant, le risque sera couru que d'autres puissances -extra architecturales- ne viennent anéantir des prétentions dont la spécification architecturale n'est plus garantie.

o

o

o

Qu'arrive-t-il à la fin du 18ème siècle ? Nous voyons deux tendances se manifester qui toutes deux nous renvoient à la même découverte mais qui en expriment d'ores et déjà deux développements antagonistes. Il y a d'abord ceux qui voudraient redéfinir les fondements de l'architecture en se basant sur sa puissance instrumentale, sa capacité à produire des effets utiles. De cette tendance, les traités de Durand ont fixé une première figure théorique après que les débats ouverts à l'occasion de la refonte de certains équipements (hôpitaux, prisons, etc ...) en aient fait apparaître les enjeux pratiques. Si le climat politique explique en partie le développement de cette tendance -beaucoup d'architectes ont dû vouloir s'affranchir de liens compromettants contractés avec les puissances de l'Ancien Régime en démontrant la valeur utilitaire et sociale de leur art- il faut aussi remarquer, qu'avant même les bouleversements révolutionnaires, cette tendance avait déjà atteint sa pleine expression formelle et conceptuelle dans les projets de "Machines à guérir" (1). Là, les dimensions instrumentales d'un objet construit furent non seulement entièrement mobilisées par l'architecture, mais aussi formalisées à partir d'une analyse d'effets où se lisait très clairement l'autonomie acquise par les effets sur leur mode de production : soit que l'on ait demandé à l'architecture des formes conçues pour obtenir des effets que d'autres moyens, en d'autres circonstances, avaient produit, soit que l'on ait hésité sur les moyens à choisir pour produire un effet déterminé. Comment faire pour que chaque salle de malades reproduise une forme d'isolement comparable à celle de la tente dans un camp ?

(1) Cf. Les Machines à Guérir, Ed. Mardaga, 1979.

Doit-on purifier l'air par des moyens architecturaux, chimiques ou mécaniques ? Dans tous les cas une évidence se fait jour : la valeur instrumentale des formes ne devient une valeur architecturale dominante qu'en faisant évoluer toute l'architecture vers un point où elle aligne ses prétentions sur celles d'autres arts, d'autres techniques, et où donc, elle n'est déjà plus tout à fait de l'architecture, mais un moyen toujours révocable et transitoire de produire un effet. Car cette puissance instrumentale qui traverse l'architecture traverse aussi beaucoup d'autres domaines, et pourra donc recevoir, tantôt une spécification architecturale, tantôt une spécification d'un autre ordre. L'évolution de tous les moyens de contrôle climatique d'un bâtiment en donne une illustration particulièrement éloquente puisque beaucoup de ce que nous demandons aujourd'hui aux machines fut un jour obtenu par des voies architecturales (1). C'est pourquoi on aurait tort de voir uniquement dans les ordres un système de contraintes, servant plus ou moins de relais au pouvoir d'une Académie ; car, si cette dimension existe, elle ne doit pas masquer cette autre dimension des ordres qui était d'assurer la cohésion interne d'un ensemble de puissances, et leur spécification architecturale.

La seconde tendance est illustrée par de nombreuses manifestations qui ont en commun d'exprimer la puissance que confère à un objet construit ses pures dimensions visibles, et la capacité qu'à l'architecture de déployer et d'animer une image. Là encore, une puissance que les ordres assujettissaient à des principes émanant du domaine de la construction ou de la distribution, est libérée, et ne tarde pas à s'autonomiser sous de multiples formes, en même temps qu'on cherche à en explorer à fond toutes les ressources expressives.

(1) Cf sur ce point Reyner BANHAM, *The architecture of the well-tempered environment*, Architectural Press, London, 1969.

Qu'il y ait eu à ce moment urgence à "sauver les apparences", on le comprend, celles-ci étant menacées de deux côtés. D'abord par tous ceux qui souhaitaient fonder l'architecture sur sa dimension instrumentale et sa valeur utile, ensuite par tout ce qui pouvait faire que ces apparences, longtemps associées au règne des puissants de l'Ancien Régime, et se confondant souvent avec la manière qu'ils avaient eu de régner, semblaient se condamner d'elles-mêmes, images d'un luxe, d'une morgue et de sacrifices que l'on voulait croire appartenir à un âge définitivement révolu. Pour sauver les apparences, il fallait donc montrer et démontrer que l'emprise exercée par un objet architectural sur le visible n'était pas nécessairement liée aux fastes et aux modes de gouvernement de l'Ancien Régime, mais qu'elle pouvait aussi recevoir d'autres orientations : célébrer une nation, une nature ou le souvenir d'un grand homme de science. L'essentiel ne nous semble cependant pas dans le contenu qui va être donné aux orientations de cette puissance, mais dans tout ce qui nous transmet le sentiment d'une exploration de cette puissance pour elle-même, d'une manière presque extérieure à tout contenu et en direction d'une limite qu'on voudrait repousser toujours plus loin, et qui définit peut-être le seul enjeu de ces exercices.

Trois exemples illustreront cette libération et cette exploration d'une puissance architecturale. Le premier nous est donné par Piranèse. Dans une phase initiale nous le voyons dessiner des intérieurs de prison qui ne font que traduire en les amplifiant certaines dimensions ordinaires d'un objet architectural. Bien sûr, tout y est déjà plus grand, plus inquiétant, plus profond et plus sombre que ce à quoi l'on peut s'attendre d'une prison. Surtout, c'est un peu comme si Piranèse n'avait pas dessiné une prison mais un effet de prison sur l'âme. Autrement dit, il nous donne l'image d'une prison à laquelle sont restituées ses véritables dimensions, ses dimensions mentales : celles qu'un photographe pourra ne pas voir, mais qu'un prisonnier ou un peintre tel que Piranèse voient. Déjà à ce stade nous comprenons donc que Piranèse est parti d'un effet pour concevoir une forme, et qu'il n'a donc pas peint l'effet d'une forme existante, même s'il s'est inspiré de formes existantes pour concevoir et matérialiser cet effet. Par rapport à certaines vues de ruines,

Piranèse semble donc développer là une nouvelle attitude à l'égard d'un genre que l'on pourrait qualifier comme le paysage architectural. Ce ne sont plus les fragments de constructions antiques jonchant la campagne romaine qui lui inspirent un paysage, mais c'est une architecture inventée pour propager un effet qui fait le paysage, libérant du même coup cet effet paysage de tout ancrage dans une matérialité préexistante. Tout se passe donc comme si, cherchant à isoler une puissance architecturale, Piranèse découvrait un élément commun au monde de l'architecture et au monde de la peinture ou du dessin : l'image, le pur effet sensible. Et tantôt il nous donne à voir des devenirs image de l'architecture, tantôt des devenirs architecture de l'image.

La démarche de Piranèse ne s'arrête pas là. Dans une série de prisons ultérieures, une ultime dimension est conquise : les prisons qu'il dessine nous donnent alors l'image d'une prison se développant dans un espace infini, aux ramifications innombrables, débordant en tout sens le cadre de l'image pour rejoindre des profondeurs insondables. L'architecture y définit un espace fuyant, illimité ; elle nous donne l'image d'une prison faite univers ou d'un univers fait prison. Et c'est comme si un cadre avait volé en éclat sous l'effet d'une libération de nouvelles puissances, des puissances encore supérieures à celles que Piranèse nous avait révélées dans ses premières vues de prison (1).

Que s'est-il passé ? Dans un premier temps, Piranèse a dévoilé une image mentale de la prison. Pour cela, il s'est tourné vers cette puissance qu'à l'architecture de définir et d'animer une image d'espace, la faisant jour à plein, au-delà d'une première limite inhérente à tout ordre matériel. Dans un deuxième temps, Piranèse semble avoir découvert quelque chose comme un devenir commun à l'architecture et à l'image. Non pas l'architecture devenue image ou l'image devenue architecture mais l'architecture entraînant l'image qui elle-même entraîne l'architecture, etc... L'image est libérée de son cadre par l'architecture qui, en retour, reçoit de l'image la possibilité de développer sans frein ses pures dimensions visibles et l'aptitude

(1) Il existe une remarquable analyse de cette évolution dans S.M. EISENSTEIN, *La non-indifférente nature* / 1 - Ed. 10/18.

qu'ont ces dimensions à définir un espace illimité. A la différence des premières vues de prison, Piranèse ne cherche donc plus ici à inventer une forme architecturale dont les effets imiteraient en les amplifiant des effets matériels reconnus, mais on a l'impression qu'il cherche à produire des effets inconnus en se libérant une fois pour toutes de ses références à un monde connu. Et c'est dans cette ultime conquête, ou dans cet ultime affranchissement, qu'une vérité apparaît à la lumière de laquelle les premières vues de prison prennent l'allure d'une étape intermédiaire et d'un monde encore en gestation. Car ce n'est qu'à cet instant que l'image devient véritablement un moyen de recherches architecturales et un instrument d'exploration de dimensions spatiales non encore reconnues. Et c'est la première fois peut-être aussi qu'est démontrée de manière abstraite la puissance qu'à l'architecture de créer un univers. Bien sûr cette puissance existait avant, et on ne s'était pas privé d'en faire usage, mais jamais semble-t-il, on en avait fait la preuve en développant ce pouvoir pour lui-même, et comme à vide, le révélant ainsi clairement comme la condition de possibilité de tout usage concret déterminé. D'un autre côté, cette libération d'une puissance architecturale, qui suppose, nous l'avons dit, la mise à jour d'un plan commun au monde de l'architecture et au monde de la peinture et du dessin est sans aucun doute à l'origine d'un autre brouillage des frontières qui avaient jusqu'alors nettement différencié les arts. Un brouillage qui n'ouvrira que beaucoup plus tard une possibilité de transfert d'attributions d'un art à l'autre, mais dont l'origine date certainement un des moments où s'inaugure notre modernité.

Si Boullée ne vise pas les mêmes finalités que Piranèse, ou plutôt s'il ne dépasse pas l'idée même de finalité, il semble cependant qu'il puise à la même source affranchie l'inspiration qui nourrit toute sa série d'édifices fabuleux. Architecte soucieux de défendre avant tout son métier, il fait de cette puissance un usage conforme à cette intention : on dirait qu'il veut sauver les grandes dimensions et cette capacité qu'ont les grandes dimensions de définir un monde dans le monde, dans un moment où l'architecture est précisément menacée de se voir dépossédée de cette puissance, au nom de valeurs utilitaristes, ou en simple réaction à l'égard des usages qui en avaient été faits par les pouvoirs de l'Ancien Régime. Ce qu'il veut démontrer c'est donc en quelque sorte l'autonomie de cette puissance à l'égard des contenus qui l'avaient déterminée dans le passé. Il ne procède cependant pas comme Piranèse, de manière abstraite, comme en démontre un théorème. Car s'il autonomise cette puissance, il y réintroduit dans le même temps un nouveau contenu, qui, à la fois prouve cette autonomie, et lui confère malgré tout un usage et une légitimité en l'inscrivant dans un univers de choses possibles et de nouvelles valeurs politiques et morales. En cela, Boullée s'apparente plutôt au Piranèse des premières prisons : il libère une puissance architecturale, mais il n'explore pas jusqu'au bout les ressources expressives de cette puissance. Les édifices imaginés par Boullée définissent des mondes à l'intérieur du monde, ils ne sont pas sans dehors et comme faisant tout le monde à leur image ainsi que les dernières prisons de Piranèse.

°

°

°

Les fabriques de jardin sont une troisième expression d'édifices conçus du point de vue d'un pur effet visible, d'un paysage, indépendamment de toute autre finalité. Evidemment nous sommes apparemment loin ici du Piranèse des prisons, et du Cénotaphe pour Newton imaginé par Boullée. Alors que ces derniers nous révélaient cette puissance qu'a

un objet architectural de définir à lui seul un monde, et nous initiaient à des paysages intérieurs qui donnaient parfois l'impression de pouvoir retrouver un infini au-dedans, nous sommes avec les fabriques dans une toute autre relation avec le dehors. D'abord l'architecture n'apparaît plus comme pouvant à elle seule rivaliser avec le monde en allant jusqu'au bout de sa capacité expressive : nous n'explorons plus avec elle des mondes inconnus et elle ne nous laisse plus imaginer qu'il pourrait ne plus y avoir de monde autre que celui par elle créé. Les fabriques n'ont d'effets paysage que parce qu'elles se découpent sur fond d'une nature, d'autres fabriques, d'un horizon qui appartient à ce monde-ci. Paysages qui par ailleurs ont plus d'affinités avec des miniatures persanes qu'avec ces univers de titans et de démons qu'évoquent parfois les dessins de Boullée et de Piranèse. Surtout, dira-t-on, les fabriques ont eu le mérite d'exister et de donner à une époque un aspect de son visage tandis que les "utopies" de Piranèse et de Boullée sont demeurées de pures images, des expériences graphiques. Et personne, apparemment, ne s'en est inspiré immédiatement pour construire un monde ou pour transformer le monde existant.

Quoi de commun alors ? D'abord une manière qu'ont toutes ces formes architecturales de se rattacher à un même plan, où il semble que l'on parte toujours d'un effet pour concevoir une forme, opérant selon des procédés communs à la peinture et au dessin. Elles appartiennent aussi à une surface d'émergence où l'on pourrait sans doute encore faire voisiner les grands décors de théâtre de Schinkel qui semble avoir "réalisé" quelque chose dont Boullée avait eu lui aussi l'idée. On sait par ailleurs combien ont pu jouer dans tous les traités consacrés aux jardins les comparaisons entre le travail du peintre, de l'architecte et du jardinier. Certains proposant même de tester la localisation des fabriques en simulant leurs effets par le déplacement d'un décor mobile. Que l'on ait pu voir là la manifestation d'un siècle passé maître dans l'art de l'illusion et du simulacre, c'est cependant ne pas avoir compris quelle puissance tout à fait réelle on venait de découvrir et à quelles expériences cette découverte donnait lieu. On a jamais qualifié d'illusion le château de Versailles ou les ruines de Palmyre, or, les dessins de Boullée ou les fabriques de jardin

n'ont d'effets que parce qu'ils s'alimentent à la même source de puissance. Il n'y a donc pas des illusions d'un côté, une réalité de l'autre, il n'y a qu'une seule et même réalité dont on vient de découvrir le monde d'artifices qui y préside et dont on essaye de faire varier la couleur, l'intensité, le rayon d'action. Autrement dit, les fabriques ne relèvent du domaine de l'illusion que pour autant que l'on admet que le monde en sa totalité relève des mêmes illusions. Et il fallait du reste que le monde devienne cette illusion pour que les fabriques aient une réalité.

°

° °

Les fabriques sont testées par des tableaux tandis que Piranèse et Boullée se servent de dessins pour explorer des dimensions spatiales non reconnues. Il y a dans toute cette effervescence qui accompagne le crépuscule de l'âge classique quelque chose qui évoque la découverte d'une aptitude nouvelle à l'anticipation. On dirait même que si un nouveau monde se prépare c'est parce que des moyens d'anticipation tels que ceux-ci en ont ouvert la possibilité : ils ont préparé l'espace où il allait pouvoir se déployer et anticiper ses configurations possibles. Bien sûr tout ne s'est pas réalisé -c'est pourquoi on parle des utopies de Ledoux et des visions de Boullée- mais tous ont puisé aux mêmes sources. Aussi lorsqu'on fait des utopistes et des visionnaires une catégorie aussi nettement à part, on méconnaît l'existence d'une dimension plus fondamentale au sein de laquelle l'utopie est d'abord une conquête de dimensions mentales, une libération de puissance et un moyen d'anticipation et de simulation.

°

° °

Revenons à ces éléments que nous avons dit communs aux dessins de Piranèse et de Boullée, et aux fabriques. Nous les avons d'abord rattachés à une même surface d'émergence où l'effet architectural était mis en évidence par des moyens communs à l'architecture, à la peinture et au dessin. Mais nous identifions d'emblée un autre élément commun qui est la dimension paysage. C'est parce que ces arts et ces techniques ont tous des effets paysage qu'une même science, ou un même savoir, peuvent les rassembler et les conjuguer comme divers moyens d'obtenir une même fin. Or, ce qui apparaît à l'évidence c'est que chacun de ces arts dispose à des degrés différents du même pouvoir de transformer une nature en paysage. Le peintre, l'architecte, le jardinier ne sont pas des artistes qui ont en commun de rencontrer le paysage dans l'exercice de leur métier, mais ils ont en commun de faire des paysages, de composer des paysages, de révéler des paysages. Car le paysage n'est pas encore devenu pour eux une réalité qui préexisterait à leur action et dont ils auraient à s'accomoder ; c'est une entité qu'ils créent par leur intervention. Toute la différence entre leurs interventions respectives réside dans les moyens utilisés pour parvenir à cette détermination et dans le degré d'extension du paysage déterminé.

Une nouvelle fois, Piranèse nous livre ce qui permet le mieux de nous approcher de cette situation. De tous, il est en effet celui qui parvient à communiquer avec le plus de force le sentiment que l'architecture a cette puissance de faire un paysage. Car, avec les prisons, nous comprenons bien que l'effet paysage de l'architecture n'est pas un effet qui s'exercerait par l'architecture sur un paysage préexistant, mais que cet effet ne fait qu'un avec cette puissance qu'à l'architecture de faire un monde à son image. On objectera bien sûr qu'il s'agit d'un cas extrême, ou particulier, puisque les prisons ne sont pas vues de l'extérieur, parmi d'autres choses, au milieu d'un autre monde, mais qu'il s'agit de vues intérieures où rien d'autre n'est en vue que l'espace intérieur de la prison se développant à l'infini. Le paysage dont il est question n'est donc qu'un paysage intérieur dont on comprend bien qu'il puisse être déterminé par l'architecture sans pour autant admettre qu'il en aille de même dans tous

les cas de figure. S'il en est cependant ainsi dans tous les cas de figure, c'est parce que l'architecture dispose toujours de cette même puissance, quand bien même ne la développerait-elle le plus souvent que partiellement, ou en prenant appui sur certains éléments et certains règnes qui composent le milieu environnant. Le paysage s'identifiant alors à ce qui, du monde extérieur, est révélé et anéanti par l'architecture, au terme d'une alliance entre des puissances et des règnes.

°

°

°

On a souvent opposé les paysages classiques et les paysages de fabriques comme s'il s'agissait d'une différence entre un ordre géométrique et un ordre sensible. Or, ce qui nous semble important dans les paysages classiques, ce n'est pas qu'ils soient la manifestation de ce froid esprit géométrique sur lequel on a tant glosé, mais c'est l'impression qu'ils nous donnent de développer l'image réelle de la puissance humaine, de l'ordre humain. Avec eux, la convention nous est donnée pour ce qu'elle est : une convention ; de la même manière que cette puissance qu'a un objet architectural de faire le monde à son image n'est pas masquée, modulée, ou diluée par un arrangement du milieu extérieur, mais au contraire réhaussée, prolongée, amplifiée par un assujettissement de ce milieu au même ordre de conventions. Ce qui fait que ce sont toujours des effets explicites qui se lisent, se subordonnent, s'enchaînent. Et si des règnes sont soumis, si un ordre est instauré, ils ne le sont jamais sans que l'image de cette soumission et de cet ordre nous soit transmise en même temps que le fait de la soumission et de l'ordre. De la même manière que si une puissance s'exprime, c'est toujours en marquant nettement l'étendue de sa souveraineté, et le signe sous lequel est placée son emprise.

A l'inverse, avec la période post-classique nous entrons dans un monde où l'assujettissement des règnes, l'ordre imposé par la convention, et la manifestation des puissances auront toujours tendance à ne pas se donner pour ce qu'ils sont. Ainsi, la mise en ordre de la nature, qui est aussi réelle dans un jardin à l'anglaise que dans un jardin à la française, sera toujours voilée par une manière d'arranger la nature inspirée de la manière dont la nature s'arrange elle-même. Soumise, ordonnée, modifiée, la nature le sera donc comme si elle ne l'était pas. Mise au goût du jour, elle le sera sans que la convention implicite qui préside à ce choix soit révélée, et faite jardin, elle le sera sans que la puissance de l'homme ne se manifeste et soit circonscrite. Les limites du règne humain vont s'estomper, se dissoudre, se confondre avec le surplomb d'une colline, la barrière d'une rivière ou la lisière d'une forêt. D'un monde de conventions nous entrons dans un monde d'artifices : les conventions exprimaient la soumission d'un règne ou d'une puissance à un autre règne et à d'autres puissances à l'intérieur de formes qui explicitaient ces relations ; les artifices expriment une manière de soumettre ces mêmes règnes et ces mêmes puissances par des moyens invisibles ; le paysage s'identifiant alors aux procédés qui permettent de faire apparaître ce que la nature contenait comme possibilités de paysages en germes.

°

°

°

La confusion qui nous fait dire parfois que le paysage c'est la nature vient de ce que nous ne voyons pas toujours selon quels moyens l'homme agit sur la nature pour la déterminer comme paysage. Car autant la période classique nous offrait l'image de paysages entièrement artificialisés, autant la période post-classique nous offre l'image de paysages qui selon toute apparence se confondent avec une nature. Ce qui distingue fondamentalement ces deux paysages ce n'est

pas cependant la reconnaissance de la nature comme paysage donné, mais la découverte d'appareils permettant d'agir sur la nature sans laisser de traces de cette action, pour que seul demeure l'effet induit par cette action. D'un effet produit, manifeste, nous sommes passés à un effet induit. Sur un plan architectural cela veut dire que l'emprise de l'objet construit sur le milieu ne se lit plus dans les allées, les statues et les bassins, qui, à la fois propageaient jusqu'à l'horizon son ordre et sa présence, et préparaient à le voir, mais dans ce qui, ayant toutes les apparences d'un naturel ou d'un milieu quelconque, constitue en fait un objet architectural extrait



Jardin du Château de Versailles

Bien que ce soit pas ce chaos mais un ordre qui se crée ici bien au-delà de la nature. Les fabriques sont destinées à être vues et qu'elles ne peuvent être vues que par ce qu'il faut disposer de tout l'objet architectural et paysage étant alors comme il l'est généralement son emprise au sein d'un royaume d'illusions, une manière de rendre visible tout les paysages. L'effet induit est ce qu'il puisse y avoir de composé, déterminée, situations cependant l'origine de celle ne fait qu'un avec une volonté d'escamoter la machine ou la puissance, l'effet paysage, pour ne laisser en vue que l'effet induit. A l'inverse de l'âge classique qui définirait donc pour nous un moment où le paysage s'identifiait encore à des images dont les éléments révélateurs nous étaient donnés

pas cependant la reconnaissance de la nature comme paysage donné, mais la découverte d'appareils permettant d'agir sur la nature sans laisser de traces de cette action, pour que seul demeure l'effet induit par cette action. D'un effet produit, manifeste, nous sommes passés à un effet induit. Sur un plan architectural cela veut dire que l'emprise de l'objet construit sur le milieu ne se lit plus dans les allées, les statues et les bassins, qui, à la fois propagaient jusqu'à l'horizon son ordre et sa présence, et préparaient à le voir, mais dans ce qui, ayant toutes les apparences d'une nature ou d'un milieu quelconque, constitue en fait la configuration élémentaire que l'objet architectural extrait du chaos pour la déterminer comme paysage.

Bien sûr les fabriques de jardin ne reconstituent pas ce chaos mais un milieu arrangé, de sorte que chaque paysage va ici bien au-delà des possibilités limitées ouvertes à l'architecture dans un lieu quelconque ; mais c'est précisément parce que les fabriques sont destinées à multiplier les dimensions paysages d'un lieu qu'elles ne peuvent compter sur la seule complicité d'une nature, et qu'il faut disposer autour d'elles les artifices qui feront que malgré tout l'objet architectural rencontrera un milieu conducteur. L'effet paysage étant alors entièrement produit, et non simplement induit, comme il l'est généralement lorsque l'objet architectural développe son emprise au sein d'un milieu naturel. Mais plutôt que de voir là un royaume d'illusions, essayons plutôt d'envisager ces jardins comme une manière de rendre visible les déterminations et les artifices qui font tous les paysages. L'illusion, si illusion il y a, étant de croire qu'il puisse y avoir des paysages qui ne seraient pas une nature composée, déterminée, révélée comme paysage. De cette illusion nous situons cependant l'origine : elle ne fait qu'un avec une volonté d'escamoter la machine ou la puissance qui produisent la détermination, l'effet paysage, pour ne laisser en vue que l'effet induit. A l'inverse de l'âge classique qui définirait donc pour nous un moment où le paysage s'identifiait encore à des images dont les éléments révélateurs nous étaient donnés

en même temps que les éléments révélés. L'emprise de l'homme sur la nature reste la même, elle tend même à devenir illimitée, mais les marques de cette emprise disparaissent, à mesure qu'il apprend à effacer son ordre. L'ordre visible est devenu un ordre invisible qui se confond avec une manière de nous donner à voir des états de nature transformés en paysages par des puissances extérieures comme s'il s'agissait d'expressions ultimes ou spontanées de la nature. Une image a disparu : celle de la puissance qui impose son ordre. Les jardins et l'architecture classiques célébraient cette force. La période post-classique ouvre une ère où, par-delà de nombreux retours à cette manière, la puissance humaine ne se manifestera plus que dans la célébration de scènes dont l'architecte paraît toujours absent.

o

o

o

Parvenu à ce point, une image plus précise des origines de notre modernité se dessine. Tour à tour, des puissances que les Ordres, la Tradition, ou les institutions professionnelles, canalisait à l'intérieur d'un dispositif destiné à en régler l'équilibre et l'harmonie - construction, décoration, distribution - paraissent s'affranchir de tout assujettissement à un ordre supérieur qui assignerait leur degré d'importance et leur fonction relative, et semblent se développer pour elles-mêmes, jusqu'à la limite extrême de leur capacité d'expression. Des dimensions, dont la cohésion avait été maintenue par des principes dont on peut imaginer qu'ils ne faisaient qu'un avec l'architecture, affirment l'une après l'autre leur suprématie sur toutes les autres et se les subordonnent, chacune paraissant s'autonomiser et poursuivre sa propre finalité. Fin de l'âge classique ? Certainement si l'on se fait de l'âge classique l'idée d'un équilibre maintenu coûte que coûte entre des tendances contradictoires ; en tout cas, bien autre chose

et bien plus que l'épuisement d'un style. Car, si les styles avaient pu évoluer sans remettre en question les fondements de l'art, la découverte et l'autonomisation de chacune de ces puissances s'accompagnera toujours de la nécessité de donner à l'architecture de nouveaux fondements. Avec pour conséquences, la possibilité qui s'ouvre aux architectes de s'inscrire avec plus de souplesse et d'opportunité dans les grands mouvements d'idées et de forces qui font une époque -ces fondements étant alors redéfinis en fonction de la capacité de chacune de ces puissances à servir des enjeux généraux : Utilitarisme-Paysagisme-Futurisme, etc ... mais également, une forme de déstabilisation et de fragilisation nouvelle, surtout sensible dans les périodes d'interrègnes, lorsque ne s'affirme plus nettement la couleur du temps, et que par conséquent, l'architecture, dépossédée de ce fondement durable qui lui conférait autrefois la Tradition, hésitant entre des tendances contradictoires, est aussi menacée de perdre toute consistance.

De la modernité, on pourrait donc se donner une première image : d'un côté, une formidable libération de puissances, autrefois contenues et assujetties à un principe supérieur d'équilibre, et désormais libres de se développer chacune pour elle-même en fonction de circonstances extérieures qui leur assigneront tour à tour une primauté ; d'un autre côté, une tendance de ces mêmes puissances, lorsqu'elles ne sont pas contrôlées de l'extérieur et utilisées comme des moyens, à se prendre elles-mêmes pour fin, allant jusqu'au bout du monde auquel elles donnent forme, jusqu'à parfois s'anéantir en elles-mêmes, par défaut de relations extérieures. Avec pour conséquences, la reconstitution d'un ordre extra-architectural assujettissant ces puissances affranchies à des finalités extérieures par rapport auxquelles, leur spécification n'étant plus garantie, elles ne seront plus qu'un moyen transitoire de produire un effet.

HOMMAGE A J. RUSKIN

Ce rappel étant fait, nous comprendrons mieux pourquoi, s'il est au 19^{ème} siècle un penseur de la modernité ou architecture, un penseur dont toute l'oeuvre est à redécouvrir parce qu'aucune ne s'est approchée avec autant d'inspiration et de pouvoir visionnaire de ces questions cruciales, c'est Ruskin. Sans entrer dans l'examen attentif que mériterait chacun de ses ouvrages, nous nous arrêterons sur trois grands moments de sa réflexion architecturale : *The Poetry of Architecture* (1837), *the Seven Lamps of Architecture* (1849), *Stones of Venice* (1851-1853).

The Poetry of architecture, ouvrage génial écrit à 19 ans, est consacré aux rapports de l'architecture et du paysage. Le problème qu'y aborde Ruskin est celui de la convenance entre le paysage d'une région et l'architecture d'une maison. Sa démarche est exemplaire : il ne part pas d'une idée a priori qu'il aurait eu du paysage ou de l'architecture domestique, mais de multiples observations très précises portant sur des édifices situés en de nombreuses régions d'Angleterre, de France, d'Italie. Chacune de ces maisons, et il peut s'agir tout aussi bien d'une bergerie perdue en haute montagne que d'une somptueuse villa bâtie au bord d'un lac italien, est choisie pour ce qu'elle permet d'apprendre de la nature d'un juste rapport entre un lieu et un objet construit. Ce faisant, il ne place le paysage, ni du côté de l'architecture, ni du côté de la nature, mais le situe d'emblée dans un entre-deux, où le milieu révèle ce qu'il peut y avoir comme paysage dans un objet construit, de la même manière que l'objet construit révèle ce qu'il peut y avoir comme paysage en un lieu. Ruskin, cependant, loin de réduire ce lieu à ses composantes visibles matérialisées, l'étend à toutes ses délinéations immatérielles, qui, lointaines évocations historiques, caractère mental d'un peuple ou âme d'une nation, imprègnent des fragments de pays et font que chaque paysage raconte une histoire en même temps qu'une nature. Ainsi de la France garde-t-il le souvenir de ces vieilles maisons menacées de ruine qui portent encore la trace d'une gloire et d'une splendeur disparues, tandis qu'en Italie, les cyprès et les ruines sont pour lui les éléments qui conduisent le mieux l'image de ce monde défunt dont toute l'Italie est le souvenir vivant (1). Il n'y a pour Ruskin de paysages

(1) *The Poetry of Architecture*, p. 20, § 24.

qui ne soient une alliance entre une multiplicité de règnes et de matières, et c'est à travers ces alliances qu'une image de l'architecture est en train de se forger qui ne nous renvoie plus à une mise en forme d'objets autonomes et suffisants, mais à des objets qui sont autant de manières de produire un effet en conspirant avec certains éléments du milieu. Mais en remontant de l'effet paysage vers ce qui le produit, du révélé vers le révélateur, Ruskin est également amené à découvrir des puissances architecturales qui ne s'identifient plus avec des expressions plus ou moins réussies d'un ordre de composition immuable, ni même avec des manières de traiter un genre d'édifice déterminé, mais avec des conjonctions de particules et de matières élémentaires variables selon les lieux : ici, tel rapport entre un toit et un ciel, là-bas telle alliance entre une couleur de murs et les feuillages d'une forêt, ou entre l'eau d'un lac et la découpe d'une forme qui vient s'y refléter.

Quelle est la nature de ce rapport ? Ruskin nous le dit très clairement dans une formule qui constitue le point le plus avancé et le résumé de plus génial de son analyse : "on ne peut donner qu'une seule règle générale. La maison ne doit pas être un substantif, elle ne doit pas exister par elle-même, elle doit être une partie essentielle d'un tout proportionné" (1). Nous sommes au coeur du problème : tout effet paysage présuppose une certaine "insuffisance", à la fois de l'objet architectural et du milieu. C'est parce que quelque chose d'essentiel à l'un est contenu dans l'autre qu'il peut y avoir un effet paysage. Autrement, rien ne passe, les deux entités se font face et se rejettent. La montagne est imposante, son sommet est très élevé : si le chalet fait paysage avec cette montagne c'est parce qu'il donne à la montagne sa masse et son altitude en entretenant avec elle le seul rapport possible qui est un rapport d'humilité. Ailleurs, Ruskin analyse le "pays bleu" anglais et il nous dit qu'il y faut une architecture grecque pour révéler ce bleu comme bleu. Et partout nous retrouvons cette idée que la nature et l'architecture ne nous sont jamais données comme des entités séparées dont on devrait harmoniser la relation, mais qu'il n'y a pour seule et unique réalité qu'une manière de passer d'un paysage révélé à un révélateur de paysage.

(1) Op. Cit. p. 245.

L'architecture nous révèle ce qu'il y a comme paysages latents en un lieu en se faisant couleur qui donne à voir d'autres couleurs, échelle qui donne une autre échelle, découpe pour faire une ombre avec le soleil. On n'a jamais dit plus ni été plus loin dans l'élucidation du mystère qui entoure certaines réussites exceptionnelles d'architectures régionales. Et nous mesurons à quel point nous sommes ici éloignés d'une conception de l'intégration faisant d'une homogénéité formelle, ou de couleurs ressemblantes, ou de toute autre attitude consistant à vouloir imiter certaines caractéristiques du lieu, la clé d'une juste relation objet/milieu.

Rien n'est plus étranger à la pensée de Ruskin qu'une telle idée et l'on pourrait même dire qu'il ne cesse de nous répéter le contraire : à savoir, qu'il n'y a d'effets paysage de l'architecture qui ne soient de l'ordre de cette bergerie abandonnée qui rend parfaite une impression de solitude comme le silence est rendu parfait et profond par le mouvement d'un corps (1). Il faut que le petit châlet se fasse faible pour qu'il nous donne une conscience exacte des puissances qui l'entourent et soit dans l'attitude convenant à ce qui demande protection et miséricorde (2). Humilité : ce qui est à voir est là dehors, et si l'architecture est digne d'être regardée, c'est parce qu'elle donne à voir et parce qu'elle sait recevoir. Jamais du ton sur ton, mais toujours, tel ton, telle forme, telle échelle pour donner à voir tel autre ton, telle autre forme, telle autre échelle. L'objet ne doit pas s'effacer, ni imiter, ni contrarier : il doit donner et recevoir. Encore ce don est-il surtout un hommage puisque l'architecture ne donne qu'en célébrant ce qui est déjà là. Simplicité : regardons ce châlet en bois perdu dans la montagne ou ce modeste cottage dans la campagne anglaise, ils nous en apprennent plus que tous les traités sur la manière de faire des paysages avec de l'architecture. Encore faut-il comprendre que ce ne sera jamais en les imitant qu'on retrouvera ailleurs un même effet, mais en sachant ailleurs opérer un même passage d'un paysage révélé à un révélateur de paysages : étant donnée cette région que définissent un ciel, des cultures, un relief, des forêts,

(1) Op. Cit. p. 48.

(2) "It should seem to be asking the storm for mercy and the mountain for protection : and should appear to owe to its weakness, rather to its strength" p. 51, op. cit.

une histoire et une architecture, étant donnés ces paysages qui nous furent révélés ici et là, quelle architecture viendra à son tour déterminer ces lieux pour qu'ils nous soient restitués sous le signe que nous leur avons un jour reconnu ?

o

o

o

On se demande bien sûr comment nous en sommes arrivés à considérer le paysage comme ce grand règne extérieur à l'architecture et lui préexistant de toute éternité. Comment aussi nous avons fini par croire que la nature et les paysages ne pouvaient être déterminés que négativement par des objets construits. Ce qui est sûr, c'est qu'en s'habituant à cette idée, nous avons du même coup perdu le contact avec l'esprit qui permettait à Ruskin de sentir à partir de quel processus un paysage était engendré, de quelle célébration. Si nous n'osons plus toucher aux paysages c'est que nous ne savons plus les faire. Nous croyons à des paysages qui existeraient "en soi" car nous n'avons plus cette intuition d'être devant la nature et devant le monde dans la position de celui qui reçoit et qui donne. Quelque chose s'est pétrifié en nous qui a donné le paysage hors de nous, comme un grand règne indéterminé précédant l'intervention humaine, ou nous rappelant à d'autres époques, des époques où l'homme savait encore faire des paysages. Il en est à cet égard des paysages comme de la nature, nous commençons à les voir hors de nous, existant sans nous, lorsque nous perdons le contact avec ce qu'il y avait comme nature et paysage en nous. Non pas les paysages comme de beaux panoramas signalés par panneaux et que l'on photographie entre deux pointes de vitesse sur l'autoroute, mais les paysages comme action de l'homme sur le monde, manière de célébrer une nature par un geste de transformation qui est aussi un hommage rendu : des pierres et des formes qui soient à la fois faites pour nous et pour elle, pour nous car

d'abord pour elle. Qu'une pierre, un mur, une couleur puissent en même temps faire une maison et faire qu'une forêt, une montagne ou un ciel soient célébrés, révélés comme forêt, montagne ou ciel, dans un langage qui n'est pas celui de l'imitation mais celui de la conspiration, voilà ce qu'il faut réapprendre aujourd'hui de Ruskin.

Qu'on ne croie pas, en tout cas, que nous sauverons la nature et les paysages en n'y touchant pas, ou en y touchant le moins possible, ou en apprenant à les imiter pour les reconstituer sous forme de parcs d'attraction quand nous aurons tout détruit. Car nous réduisons alors à des images, qui s'useront forcément ou dont nous nous lasserons, le processus plastique et vivant qui nous avait donné ces images et faisait circuler en elle la sève qui les animait. On n'a jamais sauvé un pommier en mettant des pommes dans une vitrine et nous ne renouerons, ni avec la nature, ni avec les paysages en croyant qu'il suffit de recueillir à l'intérieur de conservatoires les ultimes effets d'un processus. Les images, toutes les images, ne sont, n'ont jamais été, que des points d'aboutissement pour des cheminements d'un autre ordre. Si les maisons dont nous parle Ruskin font paysage, ce n'est pas en vertu d'images auxquelles elles se conformeraient, mais parce qu'elles fonctionnent comme des moulins à vent : elles ne s'animent et ne commencent à exister pleinement que lorsque le vent vient mouvoir leurs ailes, et elles donnent à voir le vent. Retrouver dans la construction d'une maison l'esprit du moulin à vent, c'est donc faire en sorte que la maison n'existe pas par elle-même, comme un royaume dans un royaume, mais qu'elle vive de sa relation avec le dehors par ce quelque chose d'in-fini qui est en elle. Car c'est le dehors -vent, soleil ou vaste prairie- qui doit finir la maison, et pour cela, elle doit être quelque part ce capteur d'énergies et d'images qui recueille comme un aimant certaines émanations du dehors et les convertit en un rayonnement qui semble jaillir d'elle-même à la manière d'une aura. Que la maison ne puisse pas exister totalement par elle-même, ou que la meilleure partie d'elle-même semble lui venir du dehors, c'est sans doute en parvenant à de tels arrangements que l'architecture fait des paysages.

Les 7 lampes de l'architecture. Tout autres sont les problèmes abordés par Ruskin dans les 7 lampes. D'abord, il y est question d'une cause beaucoup plus générale : comment remédier au déclin de l'architecture dans un moment où sous divers prétextes on s'éloigne de tout ce qui avait fait sa grandeur pour la confondre et la réduire à un art de bâtir. C'est en homme qui admire et connaît parfaitement l'architecture gothique que Ruskin nous parle ici, mais c'est surtout à l'aune de ce que fut l'architecture pour les hommes du Moyen-Age : ce qu'ils y avaient mis d'eux-mêmes et ce qu'ils en attendaient. Une chose est pour lui certaine : il suffit de comparer ces deux époques pour comprendre qu'il n'y a pas eu simplement une évolution des formes et des techniques, et encore moins un progrès au sens où l'on pouvait l'entendre en 1850, mais que tout n'a été en fait qu'abandon progressif, renonciation, oubli des forces, des valeurs et des moyens qui avaient porté l'architecture à ses plus hautes expressions. C'est donc à partir de ce qu'il estime être un moment d'apogée de l'art que Ruskin porte un jugement très sévère sur d'autres époques, et notamment sur la sienne. Pour cela, il dispose de critères qui sont avant tout des critères spirituels ; des critères qui prennent donc à revers le positivisme et l'utilitarisme de son temps pour faire de l'architecture -la meilleure comme la pire- une expression matérialisée de la vie spirituelle d'un peuple, d'un homme, d'une époque. Avant d'être Monument ou humble maison, avant d'être ce style ou cet autre style, avant d'être chef-d'oeuvre ou oeuvre maladroite, l'architecture dit l'âme ou l'absence d'âme, elle montre et démontre une certaine idée de la vie, du travail, elle qualifie un rapport avec d'autres règnes et d'autres puissances : la nature, Dieu, le temps.

Ruskin va donc ici à l'encontre d'un courant de pensée qui voudrait réduire l'histoire de l'architecture à une évolution des techniques, des matériaux, des formes, des conceptions. Non pas qu'il ignore ces dimensions -il en a même une connaissance extrêmement précise -mais jamais ces dimensions ne prennent pour lui une fonction explicative car il les subordonne toujours à l'intention, à la disposition d'esprit, aux valeurs morales de ceux qui les découvrent ou en ont l'usage. Aussi de nouvelles techniques ou de nouveaux matériaux prennent-

ils pour lui valeur de symptômes où se lisent et s'interprètent différents degrés dans les rapports instaurés entre la vie spirituelle et la vie matérielle, la suprématie de l'une sur l'autre, ou un renversement de suprématie.

Fondamentalement, Ruskin vit le 19^{ème} siècle comme une conspiration générale menée contre toute forme de vie spirituelle. Au centre de cette conspiration, l'utilitarisme dont se réclame la plupart de ses contemporains ; mais également cet autre courant qui tend, au sein même de l'architecture, à dissocier des images, des effets, des attributs de tout le processus mental et technique qui les avait engendré et leur donnait un sens et une valeur. D'un côté, une manière de concevoir l'architecture et de fonder sa nécessité sur sa seule dimension utilitaire, avec pour conséquence, selon Ruskin, qu'on l'a réduit à n'être plus que de la construction ; d'un autre côté, une manière de recueillir certains effets visibles produits par des statues, des dispositions formelles ou des matériaux comme s'il s'agissait de pures images qu'on peut à loisir transposer pour leurs seules vertus décoratives, et reproduire par des moyens totalement étrangers à ceux qui les avaient initialement produites. Pièces autrefois fabriquées à la main, et qui tiraient l'essentiel de leur valeur sensible et de leur raison d'être d'avoir été fabriquées à la main, et qu'on reproduit maintenant en série grâce à des machines ; attributs formels qu'un type de construction rendait nécessaire, et qu'on reproduit ailleurs sans que leur nécessité ne soit plus fondée sur rien ; matériaux qui imitent le marbre et trompent le spectateur, comme le trompent ces statues qui ne sont achevées que sur une face ...

Tout se passe comme si Ruskin découvrait ici, sur un mode souvent tragique, les premiers effets d'une situation dont nous avons examiné plus haut les origines. Il est l'héritier d'une époque qui a engendré ces deux attitudes comme les deux réponses apportées à une même crise des fondements. Certains développements de l'une s'expliquent ainsi à partir de l'autre : la conception strictement utilitaire isole à

l'intérieur de l'objet architectural quelque chose comme un décor, et le décor devient du même coup une entité qui n'ayant plus de liens organiques avec l'objet, peut aussi être transposé et fragmenté. Devant ce qu'il anticipe des dangers que font courir à l'architecture ces attitudes, Ruskin est le premier à sentir l'urgence qu'il y a de refaire l'unité de l'utile et du beau, et par conséquent, la nécessité qu'il y a de reposer autrement la question des fondements. Et à cet égard on peut dire que les 7 Lampes constitue sous tous leurs rapports un prodigieuse tentative pour dépasser les termes dans lesquels cette question fut posée à la fin du 18ème siècle. Ruskin sait que l'on ne peut pas davantage s'en tenir à ces termes, que l'on ne peut revenir à un état antérieur à la crise, quand bien même serait-il l'image inégalée de la perfection. D'un autre côté, là est toute l'ambiguïté du problème, ces états antérieurs sont seuls à pouvoir éclairer une réflexion sur les fondements d'une architecture avenir, car seuls ils ont le pouvoir de démontrer ce que peut l'architecture. La difficulté est donc qu'on ne peut fonder l'architecture que sur elle-même, si l'on veut éviter l'incertitude et le risque de dissolution qu'entraîne une manière de concevoir ses fondements du point de vue d'effets extérieurs, mais qu'en même temps, on ne peut s'en tenir à l'imitation pure et simple de ce qui fut. Le génie de Ruskin va être de trouver un moyen de fonder l'architecture sur elle-même, sans pour autant revenir à un état où l'imitation, les Ordres et la Tradition jouaient ce rôle.

Un concept va jouer ici un rôle primordial : celui de lampes. Que sont les 7 lampes de l'architecture ? Ce sont les 7 puissances qui donnent à l'architecture ses lettres de noblesse : la vérité, le souvenir, la force, le sacrifice, la beauté, la vie, l'obéissance. Ce sont les 7 puissances que Ruskin retrouve à l'oeuvre dans la plupart des édifices du passé qu'il admire, les 7 manières qu'ils ont d'agir sur lui, de susciter tels ou tels mouvements de l'âme, telles ou telles inclinations de l'esprit. Si chacune de ces puissances définit une dimension plus abstraite que ne le sont leurs manifestations, plus abstraite aussi que ne l'étaient les normes émanant des ordres, il ne s'agit pas non plus d'abstractions analogues à

celles que nous avons vues surgir à la fin du 18ème siècle -utilité, monumentalité ou "paysagéité". Car tandis que ces dernières abstractions tendaient toujours à fonder la nécessité de l'architecture sur des effets extérieurs, les 7 lampes définissent des puissances dont les effets sont autant d'ordre interne qu'ils sont d'ordre externe. Autrement dit, ces puissances que sont la vérité, le souvenir, la force ... se distinguent radicalement de l'utilité ou de la paysagéité en ceci qu'elles témoignent autant d'un effet produit que d'une manière de produire un effet. Leurs manifestations sont toujours éminemment concrètes, elles ont un effet sur nous, mais cet effet est aussi un effet qui nous dépasse, qui ne s'adresse pas seulement à nous, à notre sensibilité et à nos besoins, mais à beaucoup d'autres règnes -la nature, Dieu ...-. Et dans cet effet qui nous dépasse, nous prenons conscience d'une action qui trouve en elle-même autant qu'en nous sa fin. Ni la vérité, ni la beauté, ni l'obéissance ne sont des puissances fondées sur des effets extérieurs. L'homme, à travers elles, y dialogue avec lui-même ou avec d'autres puissances dont il est le principal instigateur et conservateur. Et si les manifestations de telles puissances nous émeuvent, ce n'est pas parce qu'elles cherchent à nous émouvoir, mais parce qu'elles témoignent en faveur d'un temps où l'homme trouvait encore en lui-même le fondement de son action et sa récompense. Chacune de ces puissances qualifie autant un effet qu'une manière de produire un effet, et elle rassemble donc, sous la même lumière, des hommes, des matières et des formes, des règnes extérieurs à l'architecture avec lesquels elle entre dans une relation où s'affirme en même temps, la valeur d'une architecture et l'éminence de ces règnes extérieurs.

Au fond, ce que cherche Ruskin, c'est à donner à l'architecture une dimension d'oeuvre ; pas du tout au sens où l'on dirait de l'architecte qui fait de l'architecture qu'il compose des oeuvres, ou que l'architecture est comparable dans ses productions à celles de la musique où de la peinture, mais en ce sens qu'il y a oeuvre à partir du moment où celui qui construit est animé par la plus haute conscience possible de son acte. Donner aux architectes ce très haut

degré de conscience en réveillant en eux l'esprit des plus grands constructeurs et ils renoueront avec des dimensions mentales perdues, celles-là même qui, en d'autres temps, portèrent cet art à son ultime degré de perfection.

°

°

°

Les 7 lampes veulent réinscrire l'architecture dans un espace de grandes dimensions : que les hommes du 19^{ème} siècle se refassent une grande idée de la vie, de la vérité, du temps, de Dieu et l'architecture en sera modifiée s'ils agissent dans le respect de cette idée, en accord intime avec elle. Il faudrait dire plus : l'architecture a été, et reste, une manière pour l'homme de s'élever à cette grande idée en lui consacrant son temps, son talent, sa richesse, son territoire. Aussi le déclin de l'architecture est-il toujours le symptôme d'un temps qui rétrécit, d'horizons qui se ferment, de grandes idées qui deviennent de petites idées à mesure que la part de vie qui leur était consacrée diminue. Des 7 lampes, la lampe du sacrifice est la première. Ce n'est sans doute pas fortuit. Dans un temps où l'utilitarisme s'affirme comme un mode de pensée dominant, l'architecture est menacée et trahie par ceux-là même qui font de l'utilité son nouveau fondement. En ouvrant sa réflexion par un rappel des liens qui unissent architecture et sacrifice, Ruskin fait plus que constater une relation historique. Il montre aussi que le sacrifice est ce par quoi l'homme se perpétue en tant qu'homme car seul le sacrifice peut donner une réalité à sa vie spirituelle. Que vienne un temps où les sacrifices se font rares, ou n'ont plus d'expressions que privées, ou sont considérés comme inutiles, et une image disparaît de la scène publique qui démontrait en un signe visible et accessible à tous la place qu'avait occupé cette vie spirituelle dans la vie d'un peuple. Non seulement on ne sait plus alors ce que des hommes ont suffisamment cru pour y

consacrer leur force et leur vie, mais aussi, l'exemple n'étant plus donné, on peut douter de la place encore réservée à tout ce qui excède la dimension utilitaire d'une action. Le sacrifice commence à partir du moment où l'homme, dépassant le règne du besoin, de la nécessité, de l'utilité, imprime à son action une manière, cherche à rendre beau ce qui lui est nécessaire et à faire de ce qui lui est imposé quelque chose qu'il choisit. Retrouver l'esprit de sacrifice en architecture, ce n'est cependant pas seulement faire des choses inutiles du point de vue de l'usage ou de la construction. C'est aussi, et peut-être avant tout, faire le mieux possible. Ce mieux possible qualifiant une manière de ne jamais demeurer en deçà de sa puissance d'agir, de ne pas mesurer et compter ses forces sous prétexte que ou quoi. Le sacrifice ne faisant alors que libérer l'action d'un ordre comptable pour la considérer du seul point de vue du mieux de la chose à faire. Il y a sacrifice à partir du moment où le travail n'est plus mesuré en fonction d'un échange mais en fonction de ce qu'il doit être : "il ne s'agit pas de savoir combien nous devons faire, mais comment ce doit être fait" (1).

Ruskin veut absolument redresser l'image de l'architecture avant qu'il ne soit trop tard en montrant qu'une de ses dimensions essentielles risque de lui être soustraite si on ne la considère plus qu'en tant que moyen en vue d'une fin. S'appuyant sur de nombreux exemples, il fait donc apparaître tout ce qui en elle plaide en faveur d'une conception de cet art comme manière de traiter et de dépasser les nécessités de la construction. Que tout ce qui se justifie dans la construction comme nécessaire puisse en même temps donner l'image d'un travail humain s'accomplissant au-delà de la nécessité, et la construction devient de l'architecture. Le strict nécessaire n'étant jamais suffisant car, ni l'homme agissant dans ces limites ne s'y retrouve en tant qu'homme, ni l'architecture qui devient un simple moyen. Et ce sont donc les mêmes puissances qui élèvent le travail humain à sa dignité en faisant que l'homme trouve dans ce qu'il fait un sens et une récompense indépendants de toute contrepartie, et qui font de l'art de bâtir, de l'architecture.

(1) Les Sept Lampes, traduction de G. Elvall, Les Presses d'Aujourd'hui, 1980, p. 22/23.

Dès la préface, Ruskin insiste sur la nécessité qu'il y a en toute chose à déterminer avant tout ce qui est absolument juste et désirable. N'est-ce pas obligatoirement devoir se référer à un monde d'essences immuables, à un absolu ? N'est-ce pas revenir à un fondement analogue à celui des Ordres ? Si pour une part, Ruskin ne fait que s'inscrire à son tour dans le grand mouvement qui depuis près d'un siècle agite la question des fondements, sa position y est cependant tout à fait singulière. D'abord parce qu'il ne cherche pas à fonder l'architecture sur un modèle original (la cabane ...) ni sur un critère a priori ou ultime ayant valeur de fondement abstrait -utilité, monumentalité-, mais sur un ensemble de critères immanents. A savoir, c'est en partant des effets produits sur nous par les édifices que nous admirons le plus (des plus humbles aux plus magnifiques), et en remontant de ces effets vers les puissances qui les expliquent que nous pourrions savoir ce qu'est l'architecture. Ce n'est donc pas a priori qu'un fondement peut-être découvert, mais seulement a posteriori, au terme d'une longue exploration des édifices qui, pour une raison ou pour une autre, nous ont marqué. Et, au terme de ce parcours, nous n'aurons pas un seul critère pour déterminer la spécificité de l'architecture, mais un ensemble de critères, en l'occurrence 7 critères, formant 7 lampes ou 7 puissances. Ce qui fait l'intérêt d'une telle méthode, c'est avant tout cette aptitude que nous lui devinons de pouvoir se faire un instrument de recherches destiné à révéler ce qu'un homme et une époque attendent confusément de l'architecture. Non pas, qu'est-ce que l'architecture ? mais, comment rencontrons-nous l'architecture et quelles sont alors les puissances architecturales qui nous affectent. Il s'agit pour Ruskin de penser l'architecture à partir de l'architecture, de ses effets sur nous, ici et maintenant, et non à partir d'une certaine idée qu'on s'en fait, souvent selon des principes qui n'ont rien à voir avec elle. De surcroît, nous constatons que Ruskin fait un usage très ouvert de sa méthode : il ne délimite pas le champ architectural a priori mais seulement a posteriori, en y intégrant de nombreux éléments d'ordinaire cantonnés à l'extérieur ou à la périphérie du domaine de l'architecture. Il n'éprouve aucune difficulté à passer d'une analyse du Palais des Doges à l'examen d'une maison anonyme d'une petite ville d'Italie, et il compare souvent la manière dont

l'homme et la nature s'y prennent pour produire certains effets : "un architecte ne devrait pas plus vivre à la ville qu'un peintre. Envoyez-le dans nos montagnes ; qu'il apprenne là ce que la nature entend par un arc-boutant, ce qu'elle entend par un dôme ..." (1). De la sorte Ruskin est assuré de recueillir ce qui fait que l'architecture appartient à un monde d'effets plus généraux nous affectant selon des voies multiples. Il parvient ensuite à dépasser les clivages qui souvent isolent au sein d'un même présent l'architecture du Moyen-Age, ou de la Renaissance, comme s'il s'agissait d'étapes transitoires ou dépassées d'une évolution dont seul le dernier moment pourrait définir notre présent. Nous comprenons immédiatement que ces clivages sont pour lui tout à fait secondaires par rapport à l'actualité que les formes du passé ont pour nous dès l'instant où nous continuons d'être affectés par elles, et nourris par elles de pensées ou d'émotions que des architectures plus récentes ne provoquent plus.

A la différence de ceux qui voudraient fonder l'architecture sur l'idée qu'ils se font de son évolution historique, et qui nous présentent souvent le passé comme dépassé pour renforcer l'opinion qu'ils ont des finalités présentes de l'architecture, et faire comme si ces nouvelles finalités découlaient naturellement d'une évolution antérieure, Ruskin n'a devant lui qu'une multiplicité d'édifices, anciens ou modernes, grands ou petits, à partir de laquelle le problème n'est pas de trouver le sens d'une évolution pour s'y conformer, mais de construire une architecture moderne qui soit à l'image des puissances qui nous affectent à travers cette multiplicité d'objets. Et, refusant de considérer l'histoire comme un déroulement linéaire et finalisé, ainsi que l'ont fait beaucoup de ses contemporains, Ruskin y déchiffre plutôt les cycles traversés par chaque grande forme architecturale - un âge primitif, un âge de la maturité, un âge de déclin-. L'âge des formes architecturales ne se mesurant plus alors à la distance temporelle qui nous en sépare, mais à leur vitalité intrinsèque, à leur situation à l'intérieur d'un cycle de naissances, de maturations, de morts.

(1) Les 7 lampes p. 104-105.

On reprochera bien sûr à cette vision de l'histoire de ne pas ouvrir le présent sur une recherche du neuf, du jamais vu, et l'on se demandera comment l'innovation est possible dans un système où le champ architectural est limité à ce qui est déjà là, à ce qui a déjà eu lieu. Sur ce point, Ruskin est du reste très net : il n'y a pas lieu d'innover mais d'imiter. Choisissons parmi tous les styles que nous connaissons, celui qui semble le mieux adapté à notre époque et tenons-nous en là. Cela étant, Ruskin est loin de bloquer toute possibilité d'évolution et de transformation. Car, si nous devons toujours commencer par imiter, vient aussi un jour où le style que nous imitons devient pour nous comme une seconde nature. Alors, des variations ou des transformations ne sont pas interdites parce qu'elles viennent de l'intérieur, et sont associées à une conscience de l'unité organique d'un style ; sachant l'interdépendance de toutes les parties, on sait aussi l'importance de chaque transformation locale. Il ne faudrait donc surtout pas penser que la conception que Ruskin se fait de l'histoire débouche sur une quelconque forme d'éclectisme. L'éclectisme va totalement à l'encontre de l'idée que Ruskin a de l'unité organique d'un édifice ou d'un style, et la seule chose que l'on pourrait dire commune à Ruskin et au courant éclectique, c'est qu'ils apportent deux réponses diamétralement opposées au même problème, ou à la même crise, ouverte par cette fracture qui, depuis la fin du 18ème siècle, disjoint les puissances architecturales. L'éclectisme répond à cette disjonction sans la remettre en question, et en réintroduisant de l'extérieur des attributs formels, ou des pièces décoratives, qui vont donner une image architecturale a posteriori à des édifices conçus selon des critères qui excluent l'image comme une composante primaire, tandis que Ruskin, dont la principale référence est l'architecture gothique, souhaite avant tout renouer avec un état d'avant la disjonction. Car pour lui, cette disjonction ne peut être que le symptôme d'une double négation de l'architecture : après l'avoir réduit à n'être qu'un art de bâtir, on améliore les produits de cet art par un décor et des attributs sans rapports organiques avec la construction et uniquement destinés à produire un effet.

Nombre de penseurs qui viendront après Ruskin auront aussi à coeur de reconstituer une unité organique des puissances architecturales. Certains verront même en Ruskin leur lointain ancêtre et associeront son nom à des aspects de leur démarche. Il y a cependant chez Ruskin un tel degré d'affirmation pour des thèses qui prennent à contre-pied le cours du temps qu'il n'a jamais cessé d'occuper une place à part dont on peut douter qu'il sorte un jour. Pour emprunter à Nietzsche un mot célèbre, nous dirons de sa pensée qu'elle est intempesive, qu'elle s'exerce contre ce temps-ci et en faveur d'un temps à venir. Il n'est pas impossible du reste qu'il ait commencé par voir dans l'architecture, tout du moins dans ces manifestations de l'architecture gothique qu'il admirait par dessus tout, une sorte de véhicule qui, en le transportant ailleurs, dans un autre temps, un temps où régnait une plus haute conception de l'homme, l'arrachait également à son temps, aux petites dimensions de son temps.

A la différence de beaucoup de livres d'histoire où l'interprétation des faits passés est souvent subordonnée à une grille qui rabat tout sur des conceptions actuelles, les témoignages de l'architecture peuvent quelquefois faire surgir de véritables lignes de faille à l'intérieur du présent. Que Ruskin ait été éminemment sensible à ces lignes et qu'il ait vu d'abord dans les édifices du passé une série de portes ouvrant sur d'autres mondes, cela ne fait aucun doute. La preuve en est, sa critique très virulente des restaurations qui peignent les bâtiments anciens aux couleurs du jour et ferment ainsi les portes qui permettaient de passer ailleurs.

Avant d'être une réflexion sur l'architecture qu'il souhaitait voir adopter par ses contemporains, la pensée de Ruskin a donc été sans doute sollicitée, et comme toute entière mobilisée, par la différence radicale qu'il avait pressentie entre le monde du Moyen-Age et le monde du 19ème siècle. Pour lui, comme pour quelques autres hommes du 19ème siècle, le Moyen-Age a certainement joué un rôle décisif dans le déroulement d'une aventure spirituelle. C'est pourquoi on aurait tort de limiter la présence du Moyen-Age dans le 19ème siècle aux édifices néo-gothiques qui furent alors construits. Pour Ruskin,

La face amputée du gisant de Venise, c'est donc à la fois le premier symptôme plastique du déclin de Venise et l'image d'un 19^{ème} siècle où se multiplient les zones d'ombre entourant certaines activités humaines. Des pouvoirs n'osent plus se montrer pour ce qu'ils sont parce que quelque chose en eux est devenu indicible, des activités perdent les images qui les glorifiaient parce que quelque chose en elles devient avilissant. L'ombre n'est plus limitée à cette autre face du gisant mais elle est derrière chaque pouvoir qui cache sa véritable nature en ne déployant pas avec fierté l'image de ce qu'il est, comme elle est derrière chaque geste accompli sans que le sens de ce geste appartienne à ce geste.

Si l'art et l'architecture permettent de dater avec précision le premier moment de déclin de Venise c'est parce qu'ils agissent comme les révélateurs de l'état de santé d'une puissance. Une puissance en bonne santé est une puissance qui ne demande à chacun de sacrifices dont elle ne puisse développer l'image totale sous la forme d'une manifestation à chacun visible de son ordre et de ses effets. Une puissance qui décline est une puissance qui perd peu à peu la possibilité de faire appel à cet esprit de sacrifice parce que son ordre et ses effets rentrent dans une dimension indicible et obscure. La face amputée du gisant de Venise trahit une puissance qui, ayant commencé à confondre l'esprit de sacrifice et de vérité avec leurs images tronquées, ne pourra bientôt plus puiser à cette source les forces absolues qui faisaient sa grandeur et avaient assuré sa position dominante sur les mers et dans le monde.

°

°

°

Sous les apparences d'une grande prospérité matérielle, Ruskin perçoit ce qui fait pour lui la grande faiblesse du 19^{ème} siècle : certaines puissances humaines, celles-là-mêmes qui avaient fait la grandeur de Venise, sont écartées de la sphère d'activité déterminée par les nouveaux pouvoirs. On ne s'adresse plus à elles et elles ne sont plus reconnues car leurs effets échappent à tout ordre comptable, à toute évaluation en termes d'utilité mesurable. Cependant, ces puissances demeurent inexprimées, inemployées et potentiellement dangereuses du fait même que l'homme ne peut pas accepter sans réagir de voir gâcher cette meilleure part de lui-même. Aussi ces puissances ne sont-elles pas simplement en réserve, car, à ne pas être reconnues et mobilisées comme une donnée primaire de l'activité humaine, comme un caractère inséparable de cette activité, elles ne peuvent à terme que se retourner contre l'ordre qui les a niées. Et la faiblesse de cet ordre vient alors non seulement de ce qu'il n'est pas parvenu à capter ces forces et à leur donner une expression et un emploi qui satisfassent l'individu et la communauté, mais encore, de ce que ces forces, n'étant pas dirigées par lui, seront dirigées contre lui. Que l'architecture puisse dans ces conditions jouer un rôle exceptionnel, on le comprend, à partir du moment où, telle l'architecture gothique, elle illustre en une série d'images magnifiques ce que peut être une expression sociale de ces puissances.

Dans un chapitre des Pierres de Venise intitulé "La nature du gothique", Ruskin dégage les grandes dimensions spirituelles de l'architecture gothique. Son analyse a une portée critique : en cernant ce qu'est l'esprit gothique, il veut montrer en quoi cet esprit se distingue fondamentalement de l'esprit de la Renaissance et de l'esprit de son temps. L'esprit gothique est animé par la foi tandis que celui de la Renaissance est soumis à la science et aux images que la science donne de la perfection. La distinction est importante. La voie gothique est celle

du chemin et du cheminement : celui qui se met en route, et fait le mieux à sa manière tout au long du chemin, s'approche de la perfection ; celle-ci n'est pas le terme ultime du parcours mais le parcours tout entier, de son premier à son dernier moment. L'esprit de la Renaissance met en scène une toute autre image de la perfection : non plus un chemin mais une station, un stade terminal, une forme achevée et finie. La progression ne compte plus et seul demeure le résultat. De plus, cette perfection ne mobilise plus en l'homme les mêmes mobiles. La perfection gothique faisait appel à des qualités avant tout morales et spirituelles -humilité, sincérité, effort et persévérance- tandis que la Renaissance associe la perfection à un bon usage de la pensée. A partir de là un écart se creuse entre concepteurs et exécuteurs, les uns justifiant leur suprématie sur les autres au nom d'un savoir qui s'est autonomisé par rapport au mérite pour fonder sur lui-même sa vérité. La vérité n'est plus alors dans une manière de vivre et de travailler ouverte à tous, elle a son ordre propre, ses spécialistes et ses procédures de vérification rationnelles.

Deux images de l'architecture, et au-delà de l'architecture de l'activité humaine en général, s'opposent ici. L'architecture gothique nous donne l'exemple d'un mode de production où les facultés et les capacités de chaque homme ne sont pas disjointes, mais conjuguées dans la même tâche, le même élan. Chaque individu, en sa totalité, est présent à ce qu'il fait. Avec la Renaissance, cette unité est rompue par la séparation du pouvoir de concevoir et du pouvoir d'exécuter. De plus, des critères extérieurs à l'activité elle-même jugent cette activité sur son résultat et non plus sur son effort et son intention. L'architecture gothique est manifestation d'une puissance d'expression tandis que l'architecture de la Renaissance est manifestation d'un pouvoir de conception abstrait. L'esprit de la Renaissance subordonne le pouvoir d'expression, qui est témoignage, hommage, recherche et hésitation, réussite et erreur, à un pouvoir de conception qui fait de la chose finie, telle qu'elle est a priori conçue par l'esprit, un modèle et une norme qui rejettent dans une dimension négative la valeur intrinsèque du processus non encore amputé de ses

imperfections. Il n'y a plus alors de possibilités d'expressions qui ne soient en quelque sorte d'avance régies par une finalité extérieure à elles-mêmes et soumises à une forme engendrée par la raison et l'intelligence. Le calcul l'emporte sur la foi.

o

o

o

Souvent Ruskin revient sur le fait que l'architecture gothique est une architecture proche de la nature. Et par là, il ne veut pas seulement dire que la nature est présente dans l'art sous la forme de feuillages ou de formes animales, mais aussi, qu'il y a dans l'architecture gothique une manière de concevoir l'architecture en fonction de puissances naturelles et de s'y prendre dans la construction d'un édifice comme la nature s'y prend pour engendrer un arbre, découper une falaise, articuler une feuille. Ce n'est pas parce que l'homme veut y imiter la nature -Ruskin est très ferme sur ce point- mais parce qu'il agit en laissant s'exprimer en lui des puissances communes à son être et à la nature : simplicité, économie de moyens, vitalité, exubérance. Dans l'architecture gothique l'élan le plus spontané rejoint la plus haute spiritualité. L'amour de la nature, le sentiment de l'infini, le goût de la variété, ces dimensions qui caractérisent la nature humaine sont aussi des puissances qui peuvent non seulement nourrir son activité, mais encore des puissances qui, loin de s'opposer à la vie spirituelle, l'aiguilleront et lui offriront la matière dont elle s'inspirera pour s'élancer vers ses propres finalités (1). Qu'une architecture puisse être à l'image de la nature et à l'image de l'esprit, à l'image de ce qui est en l'homme expression spontanée, nature en lui, et à l'image de ce qui

(1) Cf Op. Cit., *The Nature of Gothic*, p. 123, et suivantes...

l'élève par-delà cette nature vers un mystère, vers une région de l'âme où naissent des croyances qui dépassent le témoignage des sens, voilà ce qui fait pour Ruskin la valeur inestimable de l'architecture gothique. En elle s'opère la symbiose de la nature et de l'esprit, de la terre et de l'au-delà, de ces puissances naturelles communes à l'homme et à d'autres règnes animaux, végétaux, minéraux, et de cette puissance spirituelle à travers laquelle toute la nature est transfigurée.

Par delà les formes phénoménales de l'architecture gothique, Ruskin semble avoir voulu dégager un modèle architectural susceptible d'inspirer d'autres formes conçues dans un autre temps. Une architecture qui aurait été à la fois très proche de la nature, de la terre, et toute entière irradiée par l'esprit. Une architecture qui aurait puisé son inspiration dans une manière d'être attentif aux expressions de la nature en nous et hors de nous, à ses formes de croissance, à sa diversité, à sa spontanéité, afin de pouvoir retrouver dans la construction ce qu'il y a comme vie, comme force, comme beauté, comme diversité, comme vérité dans la nature. Soyons davantage tourné vers la vie, observons attentivement comment la vie s'exprime dans une fleur ou une grappe de raisin, regardons aussi comment la nature s'y prend pour produire tel ou tel effet, comment elle agit spontanément en architecte de toute première force, et nous saurons comment il faut s'y prendre pour construire cette forme ou obtenir cet effet.

Au milieu d'un siècle devenu très lourd et très gris, Ruskin a sans doute voulu que la nature, transformée en objet de contemplation par les écrivains, les peintres et les promeneurs, joue aussi un rôle plus actif. Non pas la nature comme objet de contemplation et d'imitation mais la nature comme processus de régénération, de revitalisation de l'homme et de ses productions. Ruskin pense à la nature lorsqu'il s'agit de rendre à l'homme le sens des grandes dimensions, de la légèreté, de l'économie dans les moyens d'obtenir un effet architectural. Il voudrait que la nature réveille en l'homme cette part de lui-même demeurée en reste du siècle et qu'elle joue aussi le rôle d'une instance critique destinée à corriger l'architecture de certains défauts majeurs : sa



Chartres. Dieu créant le jour et la nuit

"Of human work none but what is bad can be perfect,
in its own bad way". J. Ruskin.

monotonie, sa mesquinerie, sa perfection cérébrale. Pour Ruskin la nature n'est pas du tout cette entité souvent un peu abstraite dont discutait les philosophes du 18ème siècle ; c'est un ensemble de formes extrêmement précises, qu'il connaît parfaitement bien, et dont il cherche à recueillir la puissance de vie en même temps qu'un esprit dont il veut nourrir les productions humaines. Bien qu'il soit très sensible aux belles images prodiguées par la nature, il y a donc aussi en lui un sentiment de nature qui dépasse l'image pour rejoindre des processus : mouvements de croissance organique ou forces de plissements géologiques.

C'est parce que Ruskin voit dans la nature à la fois des images et des processus de production qu'il veut en faire une grande force de résistance opposée à la pétrification et à la standardisation des formes produites par l'homme et ses nouvelles machines. Il sent, avec ce pouvoir visionnaire qu'on lui a souvent reconnu, que la machine n'est pas seulement synonyme de production en série, mais aussi devenir machine de l'homme, transformation progressive de sa manière de sentir et d'agir. Car l'homme ne fait pas que déléguer à la machine d'anciens pouvoirs, il se met aussi à penser sa création en termes de machines. Et c'est la machine qui finit par faire l'homme à son image. Avec pour conséquences, de plus en plus d'objets dont la production relève des sections mécaniques situées en l'homme et hors de l'homme. Ruskin a devant lui les premiers effets de ce nouveau régime de production et il en mesure les incidences architecturales. Non seulement une perte pour la vie de l'édifice, qui est atteinte à travers les matières et les formes que l'homme modelait de son savoir-faire et imprégnait de sa sensibilité, mais aussi un appauvrissement de la conception lorsque celle-ci doit s'aligner sur des normes venues d'ailleurs qui standardisent a priori toute création. En s'opposant à cette évolution au nom d'une nature, d'une vie organique, Ruskin a toutefois l'intuition que le règne des machines n'a pu s'établir et s'étendre qu'en profitant de la stérilisation de certaines puissances humaines ; celles-là même que l'esprit de la Renaissance, déjà, avait commencé à disqualifier en les subordonnant à une image scientifique de la perfection. Pour se libérer de cette image, il s'agit donc de retrouver des états mentaux, des positions d'esprit, d'avant la machine et d'avant l'esprit scientifique. Il faut renouer avec le Moyen-Age qui est en nous. Et dans cette aventure spirituelle et artistique, où semble se jouer non seulement l'avenir

de l'architecture mais également celui de l'homme, Ruskin nous confie à ces deux puissances inspiratrices qui sont la nature et l'architecture gothique. La nature pour nous permettre de renouer avec la vie qui est en nous et hors de nous, l'architecture gothique pour nous donner l'idée d'un juste rapport entre la matière et l'expression.

Si la fin du 18^{ème} siècle nous est apparue comme le moment où se redistribuaient les coefficients associés à certaines puissances architecturales, l'oeuvre de Ruskin aborde les problèmes majeurs qui font notre modernité. Car il est parmi les premiers à avoir perçu les enjeux auxquels cette architecture, née de la dissolution d'une longue tradition et de la libération de potentiels jusqu'alors assujettis, allait se trouver confrontée: la question du paysage, la question des fondements, la question des rapports entre les nouveaux pouvoirs et leurs images architecturales. La question du paysage ne pouvait manquer de devenir un problème architectural à partir du moment où l'architecture avait à partager avec la nature le pouvoir d'évoquer des paysages. Que la nature puisse avoir apparemment en soi une dimension paysage, cela signifie que l'architecture, et plus généralement tous les objets construits qui meublent un territoire, vont tout aussi bien pouvoir anéantir ces paysages que les révéler; avec pour conséquences, des rapports de tension, de concurrence et d'alliance, d'antagonisme. En 1819, lors de la parution des premiers articles de Ruskin sur la question, les premiers effets de cette situation nouvelle se font déjà sentir. Il y a des banlieues qui se forment dont Ruskin nous dit qu'il n'y a plus rien à en dire car on ne peut plus abîmer davantage ce qui l'est déjà tellement, et de nouvelles maisons qui s'édifient aux quatre

coins de la campagne anglaise sous des allures qui lui paraissent totalement déplacées. Il occupe donc une position qui n'est pas sensiblement différente de la notre, avec d'un côté, des architectures régionales ancestrales qui semblent ne faire qu'un avec la nature environnante, tandis que d'un autre côté, des maisons construites au goût du jour. contrarient l'esprit du lieu ou anéantissent sa beauté intrinsèque. La force de son essai vient de ce qu'il parvient d'emblée à poser le vrai problème qui est de comprendre comment agissent ces architectures régionales exemplaires, pour ensuite, ayant mis à jour le principe abstrait de leur action, appliquer ce principe aux constructions nouvelles. Ce faisant, il évite ces deux fausses routes que sont l'imitation de types locaux (régionalisme primaire et figuratif) et l'atténuation des différences et des antagonismes (intégration), et il donne à l'architecture sa véritable dimension, qui n'est ni le pastiche ni le neutre, mais la catalyse, l'intervention révélatrice. Non seulement Ruskin a donc été le premier (ou l'un des premiers) à poser un problème dont nous n'avons toujours pas fini de débattre, mais il l'a aussi fait de manière exemplaire, en préservant l'architecture de la réduction qui en fait souvent aujourd'hui une simple technique d'homogénéisation du milieu.

Et lorsqu'il s'est agi de réfléchir sur la situation générale de l'architecture dans son temps, Ruskin a encore essayer de préserver les chances de l'architecture, toutes les chances, en redéployant l'ensemble des images attachées à cet art, non à partir d'une certaine idée a priori qu'il aurait pu s'en faire, mais à partir des effets architecturaux qu'il jugeait les plus remarquables. La valeur de sa méthode, sa modernité, consistant à ne pas préjuger des finalités de l'architecture, mais à recueillir ce qu'il y avait devivant dans tous les édifices qu'il admirait, pour déduire de cette vie, de ces effets actuels, les principes abstraits sur lesquels fonder une renaissance de l'architecture. L'architecture du passé, voire la nature, jouant un rôle de révélateur à l'égard de dimensions perdues à redécouvrir. On a rarement posé avec plus d'acuité la question des relations de l'architecture avec le moment présent, et là encore, il semble que l'une des grandes dimensions de notre modernité - cette réactualisation permanente de terres mises à jour dans le passé afin de trouver des voies vers l'avenir - est à la fois explorée et maîtrisée par Ruskin de manière

exemplaire. Il évite le piège dans lequel sont tombés ceux qui ont cru qu'il suffisait de répéter le passé pour le rendre présent et il identifie les véritables enjeux de cette navigation à travers l'histoire : renouer avec des façons de sentir et de concevoir qui sont en nous, hors du temps.

Peut-être a-t-on aujourd'hui du mal à imaginer que l'on puisse trouver un passage vers l'avenir en commençant par s'imprégner de formes, d'images et de témoignages venus d'un lointain passé. Nous serions plutôt tentés de couper au plus court en allant droit vers ce qu'il y a de plus neuf en ce monde pour y déchiffrer les signes précurseurs d'un nouvel âge. Mais on pourrait aussi se demander si notre incapacité à trouver un avenir dans le passé ne résulte pas de notre difficulté à cerner ce passé, à le rencontrer dans sa dimension de présence radicalement autre, tellement le présent est devenu diffus et imprègne tout. La main mise du présent sur les siècles se manifestant à la fois spatialement -de moins en moins de lieux et d'objets hors de ce temps- et intellectuellement -de moins en moins de sujets avec lesquels nous ne soyons pas dans un rapport de vague familiarité. D'où notre difficulté à découvrir le passé, à le découvrir tout du moins à la manière de Ruskin ou des archéologues qui ouvrirent des tombes vieilles de 3000 ans. Car, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, pour que le passé puisse signifier l'avenir, ouvrir un avenir possible, il faut absolument qu'il tranche radicalement avec le présent et soit autre chose ; une présence non contaminée par la rumeur qui fait du présent un bruit qui s'infiltré partout, et qui est d'autant plus difficile à couper qu'il est sans signal bien déterminé. Ruskin vivait dans un monde où les cathédrales n'avaient pas encore été restaurées et où les belles demeures de Venise tombaient en ruines. La distance qui séparait alors ce monde laissé pour compte du monde des machines et de l'industrie était immense, il ne pouvait y avoir de confusion possi-

ble. Aujourd'hui, le cliquetis des appareils photos et le ronronnement des caméras électriques introduisent partout des émanations de ce siècle. Il est donc sans doute devenu plus compliqué et plus coûteux pour la pensée de puiser à ces sources les forces de régénération qui pourraient nourrir une vision d'avenir. Et si les potentiels demeurent inchangés, d'abord doivent être vaincues les forces d'attraction qui nous attachent à ce temps-ci, et font que moins ce temps est assignable, plus il est dilué, moins aussi les lignes qui le séparent d'autres temps sont visibles.

Il est difficile de dire pourquoi l'architecture du passé apparaît tantôt dépassée, tantôt encore riche d'un avenir possible. Sans doute que notre degré de désinvolture à l'égard d'une image linéaire de l'histoire joue ici son rôle, mais aussi tout ce qui peut faire que nous nous sentons quelquefois enfermés dans une situation dont la seule issue serait donnée par l'invention d'une nouveauté radicale. L'histoire du 19^{ème} siècle est pleine des histoires de ceux qui partirent dans le passé à la recherche de leur avenir. L'histoire du 20^{ème} siècle, et de la seconde moitié de ce siècle plus particulièrement, nous donnerait plutôt à penser que la grande issue vers l'avenir fut trouvée dans la fuite en avant et le neuf à tout prix. Il arrive cependant un moment où même de ce côté les portes se ferment et l'air se raréfie. D'autres caps doivent alors être pris.

Les films de science-fiction nous présentent souvent l'image d'un monde situé dans un avenir très lointain, où le règne de la technique, parvenu à un degré de sophistication inouï, apparaît sur fond d'une histoire dont les acteurs et les périphéries évoquent notre lointain passé : les affrontements entre les hommes renouent avec les règles de la chevalerie ; le retranchement de groupes de dissidents en lutte contre l'Empire sur quelque planète retirée rappelle d'anciens conflits, avec les forêts pour bases de repli ; la présence d'animaux préhistoriques et d'humanoïdes est à l'image de mélanges et d'alliances qui furent sans doute courantes dans les temps préhistoriques ; enfin, les villes de l'espace ont souvent des allures gothiques très prononcées. Par un étrange court-circuit de l'histoire, le plus lointain des

des passés rejoint donc ici ce que certains aspects de notre monde technique poussés à leurs limites laissent parfois entrevoir. Et l'impression que nous laissent de tels films est indissociable de ce contact établi ou rétabli entre des pôles généralement antagonistes. Deux issues sont débloquées à la fois : le passé nous donne la clef de l'avenir à moins que ce ne soit l'avenir qui nous rende la clef du passé. En tout cas, c'est à ce passé immémorial fondu dans des images futuristes que nous devons de sentir dans ces films battre un temps plein. Un nouveau monde s'y dessine qui n'est pas une rupture radicale avec le monde d'avant, table rase préparant l'absolument neuf, mais regroupement et concentration de formes et de puissances dispersées dans le temps, abolition des limites temporelles et des limites spatiales, synthèse cosmique qui fait éclater un système spatio-temporel devenu trop compartimenté. Qu'il faille aller très loin dans l'avenir pour renouer avec notre passé ou qu'il faille remonter très loin dans notre passé pour découvrir un avenir possible, c'est encore un des mystères dont est fait notre temps.

°

°

°

l'énergie nous avons examiné comment certaines formes de détermination du paysage autrefois confiées à l'architecture avaient été transférées vers des techniques contrôlant en quelque sorte de l'extérieur les effets paysage de nombreux objets. Il s'avérait alors qu'à la faveur de l'influence acquise par de nouveaux media dans la mise en forme d'un paysage, le déclin des qualités plastiques de l'objet avait pu être pensé compensable par des interventions périphériques (intégration-études d'impact-relations publiques) redressant à posteriori de mauvaises images architecturales, ou en tenant lieu. Une des dimensions de notre espace contemporain se trouvait donc caractérisée par l'émergence d'un plan commun à l'architecture et à des forces extra-architecturales à partir duquel des influences se redistribuaient et des suprématies se renversaient ; ces forces ne se substituant pas à l'architecture, mais remplissant partiellement le vide et atténuant l'indétermination provoqués par la perte d'influence paysage de l'objet en tant que tel.

Dans un registre analogue nous assistons depuis quelques années à la naissance d'un espace construit qui comprend comme une de ses dimensions primordiales des ambiances musicales. Encore peu questionné à notre connaissance, ce mobilier sonore témoigne cependant de transformations qui ont déjà modifié et modifieront encore notre espace fondamental, et, par voie de conséquence, la matière dont dispose l'architecture pour produire ses effets. Il n'est pas impossible d'abord que cette nouvelle manière de meubler un grand nombre d'espaces ait elle aussi profité, et peut être compensé, le vide engendré par une absence d'architecture, où les carences d'une architecture incapable de développer les images qui auraient établi l'ambiance, le paysage conforme à la nature d'un objet. C'est ainsi que beaucoup de grands magasins, de hall d'hôtels ou d'aéroports, et même de stations-service, ont perdu leur charme architectural en même temps qu'ils se remplissaient de Musak. Il y a donc de bonnes raisons pour supposer qu'il ne s'agit pas seulement d'une coïncidence mais bien d'une conversion d'un paysage architectural à un paysage musicalisé. Conversion qui peut prendre un aspect particulier lorsque la musique, dépassant ce quelque chose de fade, de douceâtre et d'absolument stéréotypé qui fait la Musak, parvient à capter cet élément fluide et singulier qui émane

MUZAK. DON'T SAY IT IF YOU DON'T MEAN IT.

There's lots of ways to play music in offices, restaurants, banks, hospitals, factories.

There's only one unique way. One way that really works. Because there's only one way that combines music with science.

That's music by Muzak.[®]

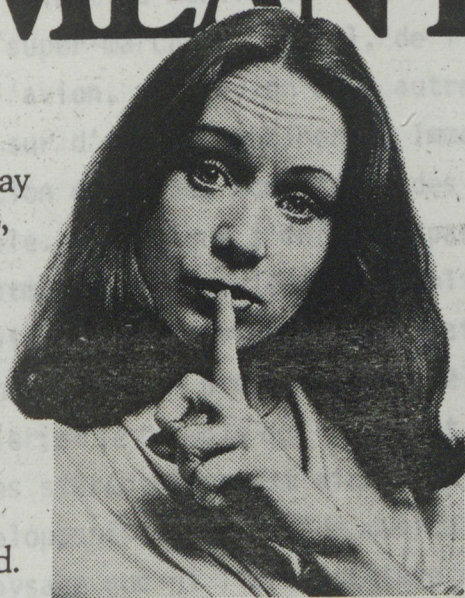
When we say unique, we're not misusing the word. We mean what the dictionary means: 'being without a like or equal.'

We're without a like or equal in many ways.

We choose our music differently. Our musical library consists of thousands of titles—and we're continually updating.

We arrange our music ourselves. We do not use pick-ups or already existing arrangements.

To do our arranging, we



hire the top musical directors in the business. World-wide.

We record our music ourselves. We do not pick up existing recordings.

To do our recording, we use the top recording studios in the world, the top conductors, the top musicians.

We program our music uniquely. It is put together in quarter-hour segments that deliver an ascending

psychological thrust.

Nobody—no radio station, no tape, no record—can duplicate everything we do.

Therefore, no one can get the results we do.

We get those results because we are more than music.

We are an environment. An environment that humanizes working situations, makes shopping, banking, eating pleasanter, hospital stays more bearable.

We hope we've convinced you that music by Muzak is unique.

That's why our name is registered.

And that's why we ask you not to use our name—unless you mean us.

And that's why, if you ask for music by Muzak, you should be sure you get it.

MORE THAN MUSIC. AN ENVIRONMENT.
MUZAK[®]

d'un lieu, et nous livre dans une matière sonore ce que l'architecture ne parvient plus à transmettre à travers les matières et les instruments qui sont les siens. Il arrive alors qu'un morceau de musique exprime mille fois mieux que l'architecture ce qu'est une aéro-gare moderne (1).

Présente en une multiplicité de lieux situés à l'intérieur d'objets, de règnes et de pays distincts, toujours la même, la Musak établit un continuum sonore qui estompe les différences d'atmosphère et les ruptures qui pourraient se manifester entre ces lieux. Un même air nous accompagne du super-marché à l'hôtel, de l'hôtel à l'aéroport, de l'aéroport à l'avion, de l'avion à un autre aéroport et à d'autres hôtels situés sur d'autres continents. Immérgé dans ce bain musical une harmonisation entre des moments et des états absolument distincts devient possible. La musique s'infiltré partout dans le complexe et distille une atmosphère acidulée qui remplit ou colmate des espaces que le décor visible ne parvient plus à saturer. On évite par là que des décors sans relief ni présence ne révèlent tout à coup le vide qu'ils n'ont pu combler; et le trouble que pourrait engendrer le mutisme absolu de ces surfaces stéréotypées est ainsi conjuré. Les effets anesthésiants et enveloppants de ce fluide musical viennent peu à peu se substituer à un paysage que ni l'architecture ni les décors intérieurs ne parviennent plus à former. La Musak ne fait donc pas que s'ajouter à un ordre visible puisque son emprise actuelle ne s'expliquerait sans doute pas sans une sorte de démobilité des grands décors qui occupaient, et avaient depuis longtemps déterminé, notre espace fondamental. Il a d'abord fallu qu'un monde naisse qui échappait à cette vieille manière de faire les paysages pour que la Musak ait sa place et puisse développer ses pleins effets. A la différence cependant de ce que furent les paysages architecturés, la Musak ne cherche pas à établir l'atmosphère correspondant aux puissances d'un corps ou d'un lieu, mais doit au contraire son influence de ce qu'elle parvient à estomper, diluer, homogénéiser de l'image non révélée de ce corps ou de ce lieu. Il n'y a donc pas simplement un changement de registres dans l'élaboration d'une atmosphère, il y a aussi l'inversion d'une finalité : tandis que l'architecture et les arts décoratifs avaient pour fonction de capter et de matérialiser à l'intérieur d'une forme, d'un

(1) Cf Brian Eno. Music for Airport.

jeu d'attributs l'image latente d'un objet, la Musak intervient pour la neutraliser en servant d'appoint à des décors passe-partout.

°
° °

Donnant une même couleur à quantité de lieux, alors que corrélativement s'estompent les différences physiques entre ces lieux, la Musak est le signe qui vient partout nous rappeler à l'omni-présence d'un même ordre. Notre espace fondamental en subit les conséquences puisque la propagation de cet ordre anéantit peu à peu les grandes articulations qui organisaient notre expérience de cet espace : le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs, le haut et le bas, le stable et le mobile ... Mais c'est aussi l'architecture qui en pâtit pour autant qu'elle prenait appui sur ces différences pour instaurer son ordre propre. Ainsi perd-elle peu à peu le sol où elle s'était adossée de tout temps pour déployer ses effets. Car, à bien y réfléchir, l'architecture a toujours autant contribué à façonner cet espace fondamental qu'elle y a trouvé la matière et les ressorts de son action. Il n'est de grandes façades qui ne furent une manière d'articuler le dehors et le dedans dans un geste qui présupposait l'existence d'une limite nette entre des règnes. Qu'une telle limite vienne à se dissoudre et c'est la surface d'emprise du geste architectural qui se défait.

D'un espace où le mur avait encore le pouvoir de différencier deux mondes, deux règnes, nous sommes entrés dans un espace habité par des appareils et des forces dont l'emprise ne peut plus être contenue, ni délimitée, ni exprimée par un mur. Espace à l'intérieur duquel un vrai dedans est devenu aussi difficile à trouver qu'un vrai dehors. L'extension du règne des banlieues s'est accomplie au détriment du monde urbain et du monde rural : on ne sait plus s'il faut parler d'un monde rural urbanisé ou d'un monde urbain ruralisé. La télévision, le



Le mur de Berlin - Mur honteux pour une vraie limite

téléphone ont brouillé les limites instaurées par le mur et ont radicalement modifié le tracé des frontières entre le dehors et le dedans. Lorsqu'une même image et un même son envahissent à la même seconde une multitude de salles à manger on peut se demander s'il subsiste encore un dehors et un dedans, voire un ici et un ailleurs. Et il est aujourd'hui quantité d'atmosphères qui ne sont pas davantage assignables à l'intérieur des limites spatiales. Le monde s'est rempli d'une rumeur faite de bruits de moteur, de pylônes électriques, de Musak qui agit comme une sorte de constante venant étalonner toute autre influence. Nous évaluons et qualifions des lieux selon la distance momentanée qu'ils nous permettent de prendre à l'égard de cette rumeur, de ce "Grand Occupant", pour reprendre un terme utilisé par Pierre Sansot. En guise de limites spatiales stables, minérales, différenciant nettement deux côtés du monde, apparaît ainsi un front instable, immatériel, en perpétuelle évolution, où le dehors et le dedans qualifient d'abord l'état d'un rapport de forces, une lutte d'influence entre la rumeur et d'autres puissances capables d'habiter notre espace fondamental, de le déterminer.

Autant le 19ème siècle et le début du 20ème siècle furent encore traversés par l'idée qu'il demeurerait sur la terre un dehors géographique, une limite au-delà de laquelle on pourrait échapper à l'emprise d'un temps et d'un monde pour découvrir un domaine d'altérité absolue, autant la terre que nous habitons semble avoir perdu le charme que lui conféraient ces espaces non reconnus, cet autre côté de la frontière. Pour nous ce dehors ultime n'existe plus que dans l'hyper-espace, au fond du trou noir ou au bout de la trajectoire fantastique de Voyager. A moins qu'il ne soit aussi partout et en quelque sorte atomisé en chaque lieu, en chaque moment où, l'espace de quelques secondes ou de quelques heures, cet absolument autre a surgi au sein du plus familier.

Auquel cas on comprendrait que des peintres et des cinéastes aient pu traquer avec autant de persévérance ces instants, ces lieux, ces situations où le dehors se livre dans une apparition inopinée des grands lointains qui hantent le plus proche.

°
° °

Venise est la dernière grande ville qui nous offre encore une possibilité d'apprécier la beauté résultant de la différenciation stricte d'un ordre urbain majestueux et d'une nature inentamée. Nous y devinons pourquoi un peintre comme Turner a pu être fasciné par cette opposition au point d'en faire le sujet d'une série de toiles dont certaines semblent avoir été peintes avec le désir de dégager la formule abstraite de cette rencontre fabuleuse. Dans ces dernières, on croit alors apercevoir l'image de ce grand bord d'où l'on pourrait appareiller vers un ultime dehors. Ce bord qui fut peut être, tant qu'on sût qu'il existait sur la terre comme une dernière frontière séparant le connu de l'inconnu, cette limite extrême, absolue, qui conférait une raison d'être et une légitimité à toutes les autres limites. Qu'une telle frontière disparaisse parce que tout a été reconnu, balisé, sillonné et c'est non seulement la terre qui change d'apparence mais c'est aussi tout ce qui sur cette terre puisait à un tel bord l'assurance d'une intégrité qui, pour fragile et menacée qu'elle ait été partout ailleurs, n'en était pas moins garantie quelque part par l'existence même de cet état de fait. Où que nous allions aujourd'hui quelque chose nous précède toujours ou nous rejoint comme s'il n'avait servi à rien de partir. Comment dès lors pourrions-nous croire encore en une limite qui serait une vraie ligne de démarcation entre deux mondes ? Et comment a fortiori l'architecture pourrait-elle matérialiser cette limite qui n'existe plus et en mobiliser la force d'impact ? De majestueuses façades surplombant la mer et des palais dont les portes s'ouvrent sur les flots s'imposent à nous

lorsque l'architecture parvient à capter, à canaliser et à démultiplier dans une surface, une masse ou un ressaut, les forces géologiques qui font un rivage. Que vienne un temps où la rumeur nous rend sourd à de telles forces en même temps que le complexe refait la terre autrement, et l'architecture se voit coupée de son assise terrestre et privée de la dynamique extérieure qui sustentait ses pleins effets.

°

°

°

NOUVELLE TERRE,

NOUVELLE ALLIANCE,

NOUVEAU MONDE.

Il est des moments creux de l'histoire, au cours desquels, ne nous reconnaissant plus dans ce qui se fait autour de nous, nous nous tournons vers d'autres temps et d'autres règnes. Le passé, le futur, la nature, le laissé pour compte nous deviennent alors plus présents que le présent que notre époque se donne quotidiennement à travers ce qu'elle édifie, dit, écrit. De telles situations ne sont pas rares dans notre histoire récente ; et l'on pourrait même dire qu'elles caractérisent un aspect important de cet âge moderne dans lequel on nous dit être entré il y a maintenant deux siècles. Flux et reflux : tantôt de grandes vagues où le présent se confond avec le charme qui envoûte toute une époque, tantôt le sentiment d'un achèvement de l'histoire qui laisse d'autres générations sur le sable, au milieu d'un monde que rien ne fait plus vibrer à l'unisson, parmi des bribes d'histoires apportées et emportées par le vent.

C'est en de tels moments qu'on se met à chercher ailleurs des répondants, et qu'un dialogue s'établit parfois entre des temps disjoints et des règnes séparés. Aucun monument n'est édifié dont on puisse dire qu'il immortalisera ce qu'il y eut comme fluides éphémères dans l'air du temps, mais un réseau de sympathie envers des choses qui furent, qui pourraient être, ou qu'on a oubliées, se constitue silencieusement, préparant ce qui un jour viendra peut-être se précipiter en un visage, une forme, un monument, un style, ou donnera l'élan d'une renaissance.

o

o

o

Durant de tels interrègnes, on échappe parfois difficilement à l'image chaotique qui émane d'une multitude de formes ébauchées ou avortées, de modes se succédant à un rythme rapide, de projets sans lendemain et d'engouements pour le neuf à tout prix. Une impression profonde de

de déclin s'empare même de nous lorsque nous jugeons cette effervescence en apparence stérile, ce temps et ces forces gâchés, à la lumière des grands chapitres d'histoire qui nous surplombent et des oeuvres éternelles que d'autres nous léguèrent. Aussi toute période d'interrègne a-t-elle sa pente et ses phases morbides qui commencent avec la terrible question du -comment avons-nous pu tomber si bas ?-, pour se transformer ensuite en un sujet de réflexions infinies sur le moment où les choses ont commencé à mal tourner, et sur les raisons de cet égarement funeste. Comment, du reste, éviter de telles questions quand tout nous incline à penser qu'il ne restera rien de ce moment qui puisse être comparé aux figures du passé que nous admirons tant ? On aurait même tendance à s'y attarder, certains le font, si ce déclin prenait vraiment l'allure d'une décadence ; en un mot : si ce déclin trouvait son style. Mais, là encore, notre attente est déçue : aucune vision, nulle perspective grandiose ne nous ont véritablement donné l'image historique et cosmique de notre déclin. Les années 50 ont suivi les années 20 et les villes nouvelles n'ont pas fait un nouveau monde mais un monde plus gris et plus lourd. Et tout a continué, et continue encore, sans que jamais l'image sans appel de cette évolution ne vienne sortir notre époque de sa torpeur. Tout semble même indiquer qu'il existe aujourd'hui suffisamment de mécanismes destinés à compenser ce déclin, à en corriger l'image afin de maintenir coûte que coûte l'illusion d'un progrès, pour que nous soit évité encore longtemps le choc de cette révélation.

°

°

°

Si ce n'est pas dans le ressassement du déclin, et de ce qui n'est plus, que nous pourrions saisir ce qui fait la singularité de notre temps, il reste que peu d'oeuvres nous laissent pressentir qu'elles donneront un jour à cette époque son visage. Nous ne voyons pas non plus très bien quel serait le charme dont on pourrait dire qu'il imprime sa marque à une multitude de règnes et de matières pour les

entraîner dans une même histoire, un même devenir. Or, c'est avant tout un tel charme qui façonne le visage d'une époque ; sans lui, rien ne vient rassembler l'épars et le disparate, ni ne traverse tous les règnes et toutes les matières qui sont nécessaires pour faire un monde. Connaîtrons-nous à nouveau de telles vagues ? C'est probable ; pour surmonter les crises, pour sortir d'un temps mort, elles seules nous apportent cette puissance que donne le sentiment de faire un nouveau monde.

Disposant de cette puissance nous pourrions trouver un passage vers l'avenir ; sans elle, l'air restera trop lourd et trop épais pour permettre une sortie. Il y a un tranchant commun à la proue des navires, aux lignes d'une architecture, à la voix d'un acteur, aux visions d'un peintre ou d'un homme politique. De temps à autre, ces forces de pénétration s'additionnent et ouvrent la brèche qui permet à une époque de bâtir un domaine à son image. Un espace est dégagé où peut se déployer ce qui demeurait en réserve, et cette nouvelle terre est engendrée, non par des idées ou des principes, mais par des sympathies, un style, des dimensions, une vitesse.

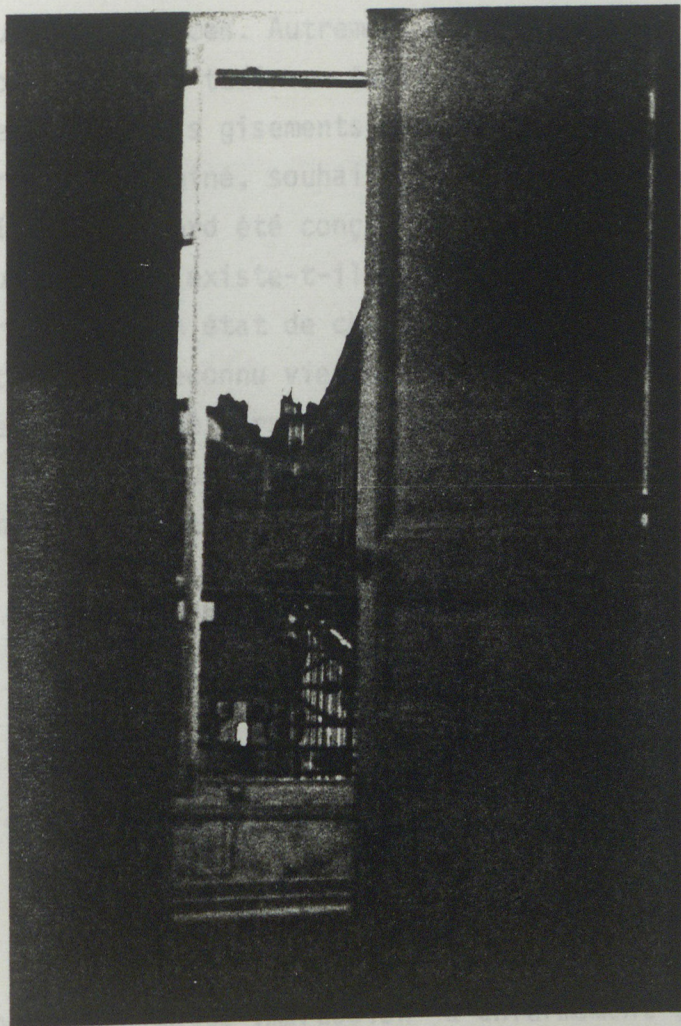
o

o

o

Tout nouveau monde suppose la conquête d'une nouvelle terre : l'Histoire, la littérature et les films de science-fiction nous l'apprennent en faisant si souvent de la découverte d'autres terres, d'autres planètes ou d'autres dimensions des portes d'entrée vers de nouveaux mondes. Certes quelque chose de fondamental caractérise notre situation à cet égard : il est peu probable que, géographiquement parlant, de nouvelles terres restent à découvrir sur cette terre, et nous sommes encore loin d'être équipés pour imaginer conquérir des espaces extra-terrestres, même si les rêves de beaucoup se portent avec ardeur de ce côté, espérant y découvrir un au-delà à toutes les frontières.

Peut-être devons-nous à cette situation relativement nouvelle (la conquête des pôles ne remonte qu'au 19^{ème} siècle) l'impression d'habiter sur une planète qui rétrécit et se ferme. Moins ouverte à de grands élans, une telle planète deviendrait alors et aussi moins disponible pour accueillir un nouveau monde. Des gestes, des audaces et le déploiement de certaines forces supposent en effet l'existence d'un espace illimité, un monde non entièrement reconnu, des dimensions non encore révélées. Il en est de ce monde comme des maisons dont on dit qu'elles ne sont plus tout à fait des maisons lorsqu'on en connaît



*"Seul le présent étroit et vivant",
Charles Reznikoff.*

la science-fiction a su trouver une audience considérable en développant l'image de mondes, l'on aurait tort de négliger de surtout lorsqu'ils manifestent de manière aussi évidente le désir d'une confrontation avec du radicalement autre. Alors, le nouveau monde n'est plus une dimension à découvrir au sein de ce monde-ci, sous la forme d'une nouvelle alliance avec ce monde, et au terme d'un parcours ressemblant à une renaissance. On ne part plus à la recherche d'une autre chambre qu'on ne connaîtrait pas encore dans cette maison-ci, mais on contemple passivement une autre maison, dans un autre monde, et dans un autre

Peut-être devons-nous à cette situation relativement nouvelle (la conquête des pôles ne remonte qu'au 19ème siècle) l'impression d'habiter sur une planète qui rétrécit et se ferme. Moins ouverte à de grands élans, une telle planète deviendrait alors et aussi moins disponible pour accueillir un nouveau monde. Des gestes, des audaces et le déploiement de certaines forces supposent en effet l'existence d'un espace illimité, un monde non entièrement reconnu, des dimensions non encore révélées. Il en est de ce monde comme des maisons dont on dit qu'elles ne sont plus tout à fait des maisons lorsqu'on en connaît toutes les pièces. Autrement dit, seules de grandes réserves de possible peuvent tenir en éveil l'esprit d'exploration, et surtout, c'est à de tels gisements que tout nouveau monde, avant d'être découvert, est imaginé, souhaité, présumé, mérité. Rien n'advient jamais qui n'ait d'abord été conçu comme un événement possible ; aussi tout nouveau monde existe-t-il comme une conjecture, avant de venir s'incarner dans un état de chose. Que le sentiment de vivre dans un monde entièrement reconnu vienne à s'imposer, et c'est alors, du même coup, l'esprit tourné vers de telles découvertes qui s'assoupit, donnant à ce monde-ci, vu à travers ses seules dimensions matérielles et ses limites, l'aspect paralysant d'un monde sans issues.

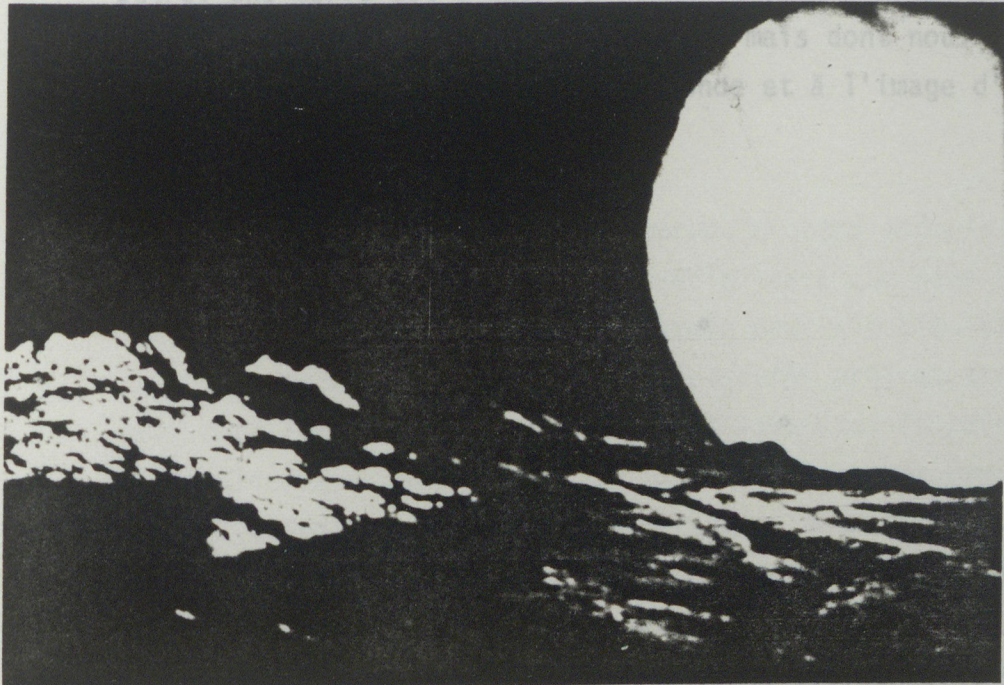
°

°

°

Répondant à cette impression "d'enfermement", la science-fiction a su trouver une audience considérable en développant l'image de mondes extra-terrestres ou parallèles. Et l'on aurait tort de négliger de tels symptômes, surtout lorsqu'ils manifestent de manière aussi évidente le désir d'une confrontation avec du radicalement autre. Alors, le nouveau monde n'est plus une dimension à découvrir au sein de ce monde-ci, sous la forme d'une nouvelle alliance avec ce monde, et au terme d'un parcours ressemblant à une renaissance. On ne part plus à la recherche d'une autre chambre qu'on ne connaîtrait pas encore dans cette maison-ci, mais on contemple passivement une autre maison, dans un autre monde, et dans un autre

temps. On fera donc une différence entre les romans de science-fiction selon la manière dont leurs auteurs parviennent à faire surgir la possibilité d'autres terres et d'autres mondes. Les uns se donnant ces mondes comme un état de fait purement fictif : nous sommes en l'an 2083, dans la constellation du centaure. Une guerre terrible se termine... ; les autres réussissant, en extrapolant les tendances latentes de ce monde-ci, ou en nous faisant participer à la quête qui dans ce monde-ci mène vers d'autres dimensions, à faire surgir en quelque sorte de l'intérieur, comme on peut inverser une image ou comme on peut l'agrandir indéfiniment, la possibilité de ces autres mondes. Ils nous ramènent ainsi à cette idée simple que pour passer d'un monde dans un autre, une terre est d'abord à découvrir, dont nous ne savons pas à



terre (1). Dans l'un d'eux, l'île de Béton, l'histoire commence par un accident de voiture : une automobile, conduite par un homme seul rentrant chez lui après une journée de travail, franchit la barrière de sécurité d'une voie express de banlieue, dévale une longue pente abrupte, et atterrit en contre-bas de la route, au milieu d'un terrain vague. S'achevèrent là, les ruines d'anciens bâtiments (un cinéma, un aéroport anti-aérien), des carcasses d'automobiles, quelques fragments de nature polluée. Après avoir essayé en vain de remonter la pente, le conducteur blessé, dont toutes les tentatives pour alerter les automobilistes passant sur la route sont restées inutiles, finit par accepter l'idée qu'il doit, pour survivre, s'organiser sur place.

(1) Cf. notamment l'île de Béton et 1984, Ed. Calmann Lévy.

temps. On fera donc une différence entre les romans de science-fiction selon la manière dont leurs auteurs parviennent à faire surgir la possibilité d'autres terres et d'autres mondes. Les uns se donnant ces mondes comme un état de fait purement fictif : nous sommes en l'an 2083, dans la constellation du centaure. Une guerre terrible se termine ... ; les autres réussissant, en extrapolant les tendances latentes de ce monde-ci, ou en nous faisant participer à la quête qui dans ce monde-ci mène vers d'autres dimensions, à faire surgir en quelque sorte de l'intérieur, comme on peut inverser une image ou comme on peut l'agrandir indéfiniment, la possibilité de ces autres mondes. Ils nous ramènent ainsi à cette idée simple que pour passer d'un monde dans un autre, une terre est d'abord à découvrir, dont nous ne savons pas a priori ce qu'elle est, ni où elle est, mais dont nous savons qu'elle est en même temps à l'image de ce monde et à l'image d'un monde qui pourrait être.

o

o

o

L'écrivain anglais J.C. Ballard a écrit plusieurs romans où sont explorées les possibilités d'une découverte accidentelle de cette terre (1). Dans l'un deux, l'Ile de Béton, l'histoire commence par un accident de voiture : une automobile, conduite par un homme seul rentrant chez lui après une journée de travail, franchit la barrière de sécurité d'une voie express de banlieue, dévale une longue pente abrupte, et atterrit en contre-bas de la route, au milieu d'un terrain vague. S'enchevêtrent là, les ruines d'anciens bâtiments -un cinéma, un abri anti-aérien-, des carcasses d'automobiles, quelques fragments de nature polluée. Après avoir essayé en vain de remonter la pente, le conducteur blessé, dont toutes les tentatives pour alerter les automobilistes passant sur la route sont restées inutiles, finit par accepter l'idée qu'il doit, pour survivre, s'organiser sur place,

(1) Cf. notamment l'Ile de Béton et IGH, Ed. Calmann Lévy.

avec les moyens du bord. Alors, en même temps qu'il reconnaît peu à peu cette terre, cette île de Béton, qu'il s'y établit malgré lui pour un séjour, une curieuse régression s'amorce dans sa manière d'être et dans ses préoccupations. Un autre homme naît ou renaît en lui au fur et à mesure que l'hostilité à l'égard du lieu, et l'égarement causé par l'accident, se transforment en une sympathie pour l'île et ses étranges occupants.

°

°

°

Histoire exemplaire à bien des égards. D'abord pour la manière dont elle donne à penser que cette nouvelle terre que nous associons volontiers à un ailleurs très lointain pourrait bien être tout près de nous. Une banlieue, c'est à la fois très près et très loin : très près dans l'ordre des distances, très loin dans l'ordre des degrés d'attention que nous prêtons au monde qui nous entoure et dans l'échelle des sympathies qui nous lient à ce monde. Nous traversons très souvent des banlieues, nous n'allons jamais voir ni a fortiori visiter une banlieue. Que d'aventure il nous arrive cependant d'avoir à explorer une banlieue et nous avons très vite l'impression de découvrir un autre monde. Un monde mal reconnu, moins prévisible et plus sauvage que le sont généralement les villes et les campagnes, et donc susceptible de surprendre davantage. Monde qu'aucune image, ou presque, ne nous a préparé à voir, espaces qu'aucuns rituels n'ont encore codifiés. Découvrir qu'il peut exister de tels lointains si près a quelque chose de troublant. C'est un peu comme si cette partie de nous-mêmes qui ne vibre généralement qu'à l'évocation de contrées exotiques situées à l'autre bout de la planète était soudain sollicitée par ce qui est là, juste de l'autre côté du mur qui entoure nos habitudes. Il y a là comme un réveil : quelque chose que nous avions coutume de situer ailleurs, très loin, est aussi ici ; et cette découverte à ceci de particulier qu'elle paraît nous sortir d'un état de torpeur. Comme si une barrière invisible nous empêchant de voir avait soudain été levée : quelque chose devient possible ici

et maintenant et non, plus tard et ailleurs, ainsi que nous avons fini par le croire. Et c'est peut-être là le premier signe auquel se reconnaît aujourd'hui une nouvelle terre : un sentiment de surprise qui nous envahit soudain devant ce qui nous entoure depuis toujours, le plus familier qui tout à coup devient étrange et semble nous inviter à une nouvelle première rencontre.

o

o o

Ne pourrait-il s'agir d'une impression comparable à celle que certains peintres du 19^{ème} siècle éprouvèrent lorsqu'ils quittèrent la ville et les ateliers pour aller peindre la nature "sur le motif" ? Car, bien qu'ils aient peint depuis toujours la nature, ils eurent soudain devant eux une nature qu'ils ne reconnaissaient pas, une nature devenue autre, une nouvelle nature. Les grands paysagistes ont certainement dû ressentir avec une force allant jusqu'à l'ébranlement de tout leur être de telles émotions. Et l'on comprend que certains aient pu suivre tout au long de leur vie la veine du monde qui s'était révélée à eux de cette manière. De telles rencontres sont en effet souvent le point de départ d'une seconde naissance, car c'est dans un même mouvement, une même épiphanie, qu'une nouvelle terre est découverte et qu'un nouvel être naît ou renaît en nous. Van-Gogh, qui plus que tout autre pouvait comprendre de tels bouleversements, disait de ces peintres dans une lettre à Théo : "Songe à Barbizon, cette histoire est sublime. Quand ils y vinrent ceux qui les premiers y firent leurs débuts, étaient loin de laisser voir tout ce qu'ils étaient vraiment au fond. Le pays les a formés ; ils n'avaient qu'une certitude : on ne peut rien faire de bon en ville, il faut aller à la campagne ils pensaient, je le suppose ; il faut que j'apprenne à travailler, que je devienne tout à fait différent de ce que je suis pour l'instant, oui, quelque chose d'opposé à ce que je suis. Ils se disaient : ce que je fais ne vaut rien, je vais me renouveler dans la nature" (1).

(1) Lettres de Vincent VAN GOGH à son frère Théo, p. 99-100, Ed. Bernard Grasset, Paris.

Nouvelle terre, nouvelle alliance, nouvel homme : tout se passe donc comme si, à partir de la découverte d'un règne ou d'un lieu, un point d'appui extérieur était trouvé qui permettait de se recomposer autrement. Un devenir s'amorce, au cours duquel il va falloir apprendre ou réapprendre beaucoup de choses, et dans cet apprentissage, ces entités impersonnelles que sont un lieu, un règne, un "pays" joueront un rôle formateur essentiel. Non pas en ce sens qu'ils viendraient nous édifier de l'extérieur, comme des formes ou des images à imiter, ni même en ce sens qu'ils définiraient un milieu où il fait "meilleur vivre". Certes, tout commence par une inclination, de nouvelles sympathies, mais ce n'est là qu'un point de départ, le point de départ d'un processus où ces entités qui constituent notre nouvelle terre vont devenir partie de nous, en même temps que nous deviendrons partie d'elles. Un champ de forces se réorganise : les forces que conféraient une image sociale, l'appartenance à un milieu où à une école sont progressivement relayées par des forces terrestres, cosmiques, climatiques -influx de nature ou de matières, effets de lieux, passage de nuages.

o

o

o

Une nouvelle terre, c'est un retour à des dimensions oubliées ou mal reconnues de cette terre, mais c'est aussi une alliance qui passe par des forces et des strates appartenant à des couches "primaires" de l'histoire d'un homme et d'une terre. Aussi c'est dans un même mouvement que notre automobiliste échoué sur son terrain vague de banlieue oublie peu à peu sa situation professionnelle, sociale, familiale, et qu'il découvre un lieu où se mêlent beaucoup d'objets, de règnes et même d'individus généralement laissés pour compte dans ce qu'une société aime à reconnaître d'elle-même et du monde qu'elle fait. Mais cette découverte, d'abord angoissante et parfois même terrifiante, n'est rendue acceptable, voire désirable, qu'à travers une redécouverte de manières d'apprivoiser le dehors qui ont toutes les apparences de jeux enfantins. C'est donc comme si la découverte

de cette nouvelle terre faisait appel à une forme d'involution qui a ceci de particulier qu'on ne découvre de neuf au dehors qu'à la condition de redécouvrir quelque chose d'enfoui au dedans. Il en fût ainsi de certains grands voyageurs qui surent découvrir l'Afrique du Nord ou l'Asie en redécouvrant ce qu'il y avait comme Moyen-Age ou comme Antiquité qui sommeillaient en eux ; et, plus généralement, de toutes les découvertes archéologiques qui "sont tout d'abord vécues, en d'autres couches que les couches archéologiques, qui les confirment" (1).

Nous voilà donc sur la voie de ce qui pourrait être pour nous, aujourd'hui, une nouvelle terre : pas forcément des espaces terrestres ou extra-terrestres jamais vus -une nouvelle planète ou un 6ème continent- mais plutôt une sorte d'Atlantide intérieure, un visage du territoire, à portée de tous les regards mais jamais regardé ou mal regardé. Une terre qui aurait ceci de particulier que beaucoup de règnes et d'objets, généralement séparés parce qu'appartenant à des époques distinctes ou relevant de savoirs et de disciplines spécialisés, seraient réunis sur une même plage, une même île nourricière, indépendamment de toute grille de distribution a priori. Une terre, où, selon la belle formule de Novalis, les antiques pourraient tout aussi bien être considérés comme des produits du passé, que de l'avenir. Plus d'Histoire, au sens d'un développement linéaire et d'une pétrification du passé, mais des évolutions et des involutions passant par des objets et des règnes appartenant à toutes les époques de l'histoire terrestre et cosmique. Notre nouvelle terre étant définie comme le lieu à la fois abstrait et concret où vont s'opérer de telles mutations.

(1) E. JÜNGER, Le Mur du Temps, p. 195, Ed. 10/18.

Pour conquérir une nouvelle terre, de nombreuses alliances à renverser, au prix de régressions frôlant parfois le chaos et de beaucoup de désinvolture à l'égard des barrières mises en place pour faire de chaque partie du monde et du temps un territoire spécialisé et une chasse gardée. Ce qu'il y a de remarquable dans une banlieue, c'est la coexistence sauvage des règnes et des époques dans un même lieu. On y rencontre tous les temps et tous les règnes dans le même temps, avec le même degré de présence et d'actualité, avant toutes les procédures de tri et d'affectations qui classent chaque chose en son lieu et en son temps. Beaucoup de laideur et de nature dégénérée ou résiduelle, certes, mais aussi un chaos vivant à travers lequel des contacts sont rétablis entre des entités depuis longtemps séparées. La banlieue n'est pas pour autant un modèle d'organisation ou de désorganisation : c'est l'image d'une plage tolérant beaucoup de mélanges et de vides interstitiels dans un monde où la ville a exclu, et donc perdu, ces caractères pour devenir ce qu'elle est. Et c'est donc comme si quelque chose de cette présence pleine et multiforme de la ville d'autrefois nous était rendu sous une forme brute, brutale, et dilatée ; toute une série de dimensions jadis contenues et associées à l'urbanité, aujourd'hui séparées et du même coup hypertrophiées parce qu'aucune limite ne vient plus en assujettir la poussée.

Si la banlieue peut nous fasciner et nous mettre sur la voie d'une nouvelle terre, il ne faut donc pas voir là le signe d'une attitude un peu décadente consistant à faire le choix du pire pour ne pas avoir à le subir. La banlieue nous attire parce qu'elle nous réveille : elle nous donne à voir le lointain dans le proche et elle nous rend, sous une forme dégénérée et d'abord quelque peu déconcertante, cette partie de notre urbanité que nous associons si volontiers avec sympathie à la ville d'autrefois. Dans la recherche d'une nouvelle terre, loin de constituer un point d'aboutissement, la banlieue nous donne donc plutôt un point de départ. Nous savons grâce à elle que cette terre que nous cherchons pour faire un nouveau monde, il se peut qu'un aspect nous en soit révélé sous la forme d'une énigme : -la banlieue : quelque chose nous y attire, quelque chose nous en éloigne, quelque chose nous y ait restitué sous la forme d'une image déformée : de quoi s'agit-il ?

Sur le chemin qui mène vers de nouvelles terres, l'attitude qui consiste à vouloir faire du neuf à tout prix, comme celle qui voudrait trouver des solutions purement rationnelles aux questions intéressant l'avenir doivent donc être dépassées, au profit d'attitudes davantage tournées vers tous les signes émis par le monde pour nous donner, souvent à l'état d'énigmes, les directions conduisant à des points de passage vers l'avenir. Une nouvelle terre est en gestation en chacun de ces points, c'est-à-dire partout où des objets, des lieux, des images venues du passé ou de l'avenir nous donnent le sentiment de nous propulser dans une autre dimension. Et tout se passe comme si, lorsqu'un cycle s'achève, nous devons renouer avec beaucoup de choses qui furent tenues à l'écart de ce cycle mais que d'autres cycles célébrèrent, et qui sont demeurées là, sans qu'on les voit, ou matérialisées sous des formes que l'on pourrait considérer comme dépassées si ce n'était précisément elles qui nous interpellent en un tel moment, nous invitant à en extraire l'esprit demeuré vivant. Le danger qui menace en permanence cette revitalisation étant bien sûr de confondre la forme matérielle qui nous met sur le chemin d'une nouvelle terre avec les dimensions abstraites ou spirituelles qui nous sont révélées à travers elle. La banlieue ou la Tour Eiffel nous mettent sur la piste de caractères qui n'ont qu'un rapport latéral avec ces lieux et ces objets, et qui ne seront jamais actualisés par une démarche qui consisterait à imiter ou à symboliser. Mais dans toute période d'interrègne on évite mal de telles confusions, car la soif de ce qui n'est plus conduit souvent à beaucoup de précipitation dans la manière d'y faire retour. Et dans ce cas l'objet est pris pour la roue qui seule aurait le pouvoir d'animer à nouveau une image issue de la même veine.

Il y a un mur du temps (1) qui s'exprime de plusieurs manières ; d'abord comme un mur dressé entre nous et ce qui est passé : le passé devenant du révolu, du dépassé, une matière pétrifiée réservée aux muséographes et aux historiens ; ensuite comme une manière de murer l'esprit dans la forme et de ne plus avoir accès à l'un qu'à travers l'autre. La première de ces attitudes conduit à ne pouvoir imaginer de nouvelles terres qui ne soient aussi des terres neuves ; la seconde conduit vers une nouvelle terre qui n'est qu'une actualisation malheureuse d'une terre vieillie. Le dénominateur commun à ces attitudes

(1) Selon l'expression de E. Jünger.

étant sans doute l'incapacité d'extraire le contenu immatériel et intemporel présent en toute matière historique.

°

° °

L'histoire que nous raconte Ballard est encore exemplaire lorsqu'elle fait de notre automobiliste accidenté une sorte de Robinson Crusôé des temps modernes. Qu'une nouvelle terre soit découverte à la faveur d'un naufrage, on peut le comprendre de plusieurs manières. D'abord au sens où, à l'occasion d'un accident ou d'une catastrophe, beaucoup de rapports peuvent se défaire qui assuraient la cohésion d'un vieux monde finissant. C'est le cas de notre automobiliste, ce fut aussi le cas de cette nouvelle terre que les architectes découvrirent après la première guerre mondiale. Pour qu'un cycle s'achève et qu'un autre commence, il faut souvent que l'évènement tranche à vif ce qu'il reste de liens et de complaisances à l'égard d'une situation dépassée. Mais surtout, il y a dans un naufrage quelque chose qui peut faire que physiquement et mentalement des rythmes, des habitudes, des forces et des faiblesses vont être modifiés, donnant au monde de nouvelles allures.

De la faiblesse occasionnée par la dislocation d'un sol familial peuvent naître ou renaître beaucoup de forces oubliées, en même temps qu'un état de dépendance sans médiation sociale à l'égard d'un milieu en accusera couleurs et contours et magnifiera des aspects attachés à la pure présence matérielle -brute et élémentaire- de ce milieu (1).

(1) Michel Tournier a développé cette idée de manière très explicite dans "Vendredi ou les limbes du Pacifique", Ed. Gallimard, Paris, 1972.

Il y a plus : dans notre monde moderne d'étranges rapports associent depuis longtemps les accidents liés au règne de la technique -des voitures aux avions en passant par le Titanic et les tours infernales- à la redécouverte de dimensions et de puissances en général masquées et contrôlées par les machines. Territoires que nous supportons lorsque nous les traversons à grande vitesse et qui soudain, à l'occasion d'une panne ou d'un accident de voiture, apparaissent sous des aspects jamais reconnus ; tours en flammes qui nous laissent désarmés devant le plus simple : monter, descendre, trouver de l'air ou la sortie ; panne d'électricité, pénurie d'essence. A chaque fois, quelque chose que l'on croyait appartenir à un passé définitivement révolu est redécouvert en même temps que le confort et la sécurité sont projetés sous une lumière où apparaît le monde d'énergies élémentaires et de dimensions inquiétantes qui forment leur envers et peuvent à tout moment en retourner les effets. Beaucoup de films catastrophes réalisés au cours de ces dernières années ont fait de cette inversion maligne leur thème favori. Quelque fois on dirait même que l'on ne sait plus rien imaginer de nouveau en ce monde qui ne soit à l'image de ces passages violents et soudains d'une atmosphère douceâtre et pacifiée à l'extrême à un déchaînement de forces sauvages. La nature n'est plus cette nouvelle terre accueillante qui avait permis aux peintres du 19ème siècle de se soustraire à l'emprise des grandes villes pour se refaire autrement, elle prend la forme d'un incendie, d'une mer déchaînée, d'une avalanche, et s'identifie à un retour en force d'éléments qu'on avait non seulement domestiqués, mais aussi, et c'est là l'élément nouveau, oubliés. C'est pourquoi tant de nouvelles terres, découvertes à la suite d'un accident ou d'un naufrage, prennent si souvent aujourd'hui des apparences désolées. Destructions, mutilations, radiations : il faut des chocs de plus en plus forts pour que soit rompu un enchantement maléfique. Nombreux sont même ceux qui font de nouvelles guerres un passage presque obligé vers de nouvelles terres. Qu'on ne sache plus ou qu'on ne puisse faire autrement, il y a là un signe qui caractérise une dimension essentielle de notre époque. Pour en arriver à souhaiter des catastrophes il faut en effet qu'aucun autre passage ne soit en vue pour passer de cette terre à une nouvelle terre. Cela peut vouloir dire qu'il est de plus en plus difficile d'échapper à toutes les formes d'emprises qui nous assujettissent à cette terre-ci : il n'y a apparemment plus de frontières ou de barrières naturelles qui puissent nous laisser croire en un vrai dehors géographique ; cela peut vouloir dire aussi que nous avons de plus en

plus de mal à trouver les points d'appuis extérieurs dont nous avons besoin pour passer de cette terre à une autre. L'histoire est trop pétrifiée dans un passé révolu pour que nous sachions la voir dans sa manifestation de présence éternelle ; l'image que nous nous donnons du futur, à travers la science-fiction notamment, apparaît souvent coupée de ce qu'il est en notre pouvoir de faire, quand à celle que se donnent les scientifiques et les techniciens nous n'en sommes jamais réellement partie prenante.

°

°

°

Pourquoi tant de nouvelles terres ont pris au cours de l'histoire la forme d'une île ? D. Defoë, J.J. Rousseau, M. Tournier, J.G. Ballard. Une île est découverte à la suite d'un naufrage : un bateau coule ; une voiture défonce la barrière de sécurité d'un périphérique et atterrit sur un terrain vague ; un homme (Rousseau) fait une sorte de naufrage social et se réfugie très loin de toute société, au milieu d'un lac, sur l'île St-Pierre ; un autre homme (M. Tournier) réécrit aujourd'hui Robinson Crusoë comme s'il voulait retrouver pour lui-même, à l'intérieur de notre monde, une forme d'expérience et d'expérimentation analogue à celle de ce héros mythique qu'est pour nous l'homme inventé par Defoë. On se souviendra encore de Van Gogh qui dans l'une de ses lettres s'est comparé à Robinson, et de tous les vaisseaux de l'espace qui, si souvent, fonctionnent comme de véritables petites îles artificielles (cf. par exemple le beau film de Douglas TRUMBULL, *Silent Running*) (1).

Dans tous les cas, ou presque, l'île, découverte à la suite d'un naufrage ou imaginée comme un ultime bout de terre flottant dans le cosmos, apparaît comme une terre de passage : avec elle, sur elle, grâce à elle s'accomplissent des transformations ; un voyage a lieu dont l'île est un moment essentiel : le naufragé y devient un nouvel

(1) Jean-René HISSARD a su analyser avec beaucoup de subtilité les îles de la Seine dans un travail concernant le paysage post-industriel. Jean-René HISSARD - *Seine des Îles* - MRU - 1982.

Quand au troisième caractère, ou troisième effet de l'île, il se définit par rapport à cette nécessité où se trouve le naufragé de compter toujours et pour tout sur ses propres forces. Effet qui se confond avec une manière de ressaisir ce qui était dispersé, exilé, enkysté, assujetti à des puissances extérieures. Tout est peu à peu remis en mouvement en même temps que le monde extérieur se redresse et redevient vivant. Pour faire un monde habitable d'une île déserte, comme pour faire un nouveau monde à l'intérieur du vieux monde, on ne peut compter sur aucun spécialiste, ni sur aucune machine, ni sur aucun savoir qu'on ne serait pas en mesure de se donner de manière empirique et expérimentale. Tout au plus notre nouvelle terre nous apporte ce que contenait les coffres du navire échoué : lambeaux de savoir, lointains souvenirs venus du fond de la mémoire, débris d'appareils, grains de blé, dernier circuit du dernier ordinateur. Avec cela, et avec cela seulement, un nouveau monde pourra naître d'une nouvelle terre. Paradoxe du nouveau monde : il faut de tout pour faire un monde et apparemment il n'y a jamais eu moins pour faire ce tout. Comment faire lorsque tout commence, doit nécessairement commencer, par une soustraction ? D'abord découvrir ou redécouvrir ce qui était en notre possession, ensuite compter avec et sur le dehors pour faire le reste. D'un côté, une mobilisation totale des forces qui sommeillaient en nous - par rapport à un nouveau monde, nous sommes toujours dans la situation de l'homme qui en savait trop, ou pas assez, tant que nous ne sommes pas des naufragés sur une île déserte ; d'un autre côté, une exploration où le dehors redevient cette terre nourricière primordiale avec laquelle peut se faire un monde habitable - par rapport à un nouveau monde nous sommes toujours dans la situation de l'homme qui voyait mal parce qu'il regardait ailleurs, tant que nous ne sommes pas dans la situation de n'avoir plus qu'un ici et un maintenant. Car un nouveau monde ça se fait toujours avec les moyens du bord où ça ne se fait pas ; mais ça se fait aussi à partir du moment où les forces qui, en nous, s'opposaient à ce monde ou étaient envoutées par ce monde, sont sommées de construire un monde habitable. Qu'il faille faire naufrage sur une île déserte pour découvrir la formule d'un nouveau monde, c'est là encore un des mystères dont est fait notre temps.

°

°

°