



HAL
open science

Subvertir/Réparer

Henri-Pierre Jeudy, Olivier Jeudy, Paola Berenstein Jacques

► **To cite this version:**

Henri-Pierre Jeudy, Olivier Jeudy, Paola Berenstein Jacques. Subvertir/Réparer : une fonction paradoxale dévolue à l'art et à l'architecture. [Rapport de recherche] AAP-2005-JEU, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette; Groupe d'analyse idiosyncrasie et architecture (GAIA); Ministère de la culture / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Institut national d'histoire de l'art (INHA). 2007. hal-02964106

HAL Id: hal-02964106

<https://hal.science/hal-02964106>

Submitted on 12 Oct 2020

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.

Ministère de la Culture et de la Communication
Ministère de l'équipement, des transports,
de l'aménagement du territoire, du tourisme et de la mer
Ministère de l'écologie et du développement durable
Institut national d'histoire de l'art

4^{ème} Appel à propositions, programme interdisciplinaire de recherche
« ART, ARCHITECTURE ET PAYSAGES »

Subvertir/Réparer,
une fonction paradoxale dévolue
à l'art et à l'architecture

Responsable scientifique : **Henri-Pierre JEUDY**

Olivier JEUDY (Equipe de recherche "Architectures,
Milieux, Paysages" à l'E.N.S.P.A.L.V.)

Paola BERENSTEIN-JACQUES

Rapport de recherche

Avril 2007

GAIA (Groupe d'analyse idiosyncrasie et architecture)
57 rue de la Mare, 75020 Paris

Subvertir/Réparer,
une fonction paradoxale dévolue
à l'art et à l'architecture

Responsable scientifique : **Henri-Pierre JEUDY**

Olivier JEUDY (équipe de recherche "Architectures,
Milieux, Paysages" à l'E.N.S.P.A.L.V.)

Paola BERENSTEIN-JACQUES

Rapport de recherche
Avril 2007

*Dans le cadre de cette recherche, nous avons organisé deux séminaires
à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)
le jeudi 16 novembre et le jeudi 21 décembre 2006
avec Henri Gaudin, Rudy Riciotti, Jean-Louis Cohen et Jean-Paul Curnier.*

INTRODUCTION

C'est d'abord dans un contexte où les conflits idéologiques semblent avoir disparu que la logique sociale et politique de la réparation devient prédominante. Les idéologies, prises comme des systèmes de valeurs et de représentation, avaient la faculté de tracer des « cadrages spéculaires » aux mentalités collectives en déterminant un sens pour le devenir des sociétés. Leur décomposition entraîne la survivance de leurs restes dans un état de confusion qui n'offre plus guère de perspective de sens. Ce sont de grandes lignes directrices et productrices de sens qui s'imposent comme des réponses données aux angoisses communes nées de l'incertitude de l'avenir. La réparation, dans la mesure où elle se fonde sur un consensus et sur une nécessité posée comme une évidence, permet de définir un certain cadrage mental qui a pour but de conjurer de telles angoisses de l'incertitude. Elle peut tout autant s'inscrire comme un objectif idéologique dans les pratiques gestionnaires de la vie sociale que se traduire comme une ambiance esthétique contemporaine grâce à l'art et à l'architecture. On remarquera combien il existe aujourd'hui un traitement esthétique de l'incertitude qui peut s'exprimer par les manières de réparer les effets des catastrophes, des événements imprévus ou de produire du lien social dans des situations de crise. Si l'incertitude sert de stimulateur, elle est aussi ce qui doit être résolue, ce qui doit indéfiniment disparaître pour renaître. L'organisation actuelle de la normativité collective par les institutions se présente comme

une gestion de nos croyances et de nos incertitudes. Et si l'évaluation de nouvelles normes, ayant pour finalité la réduction même de l'incertain, se heurte à l'expression communautaire d'un relativisme sceptique, notre propre incrédulité restera toujours fondée sur la croyance en un moindre mal. Signe de l'impuissance, l'incertitude se résolvait autrefois par la croyance collective en la fatalité divine ou naturelle. La modalité de sa manifestation change quand l'incrédulité collective frappe l'ensemble des idéaux politiques. On peut continuer à l'idolâtrer en la comparant à un « horizon d'attente » ou en la désignant comme la dynamique du jeu des possibles, puisqu'elle se prête aisément aux fonctions qu'on lui assigne, elle reste l'expression de cette angoisse existentielle dont le modèle serait « l'avenir incertain » et sa cohorte de peurs anticipées.

On peut prendre pour exemple du traitement de l'incertitude tout ce qui concerne le développement durable. La peur d'un devenir catastrophique de la planète Terre et de l'humanité vient de plus en plus justifier cette organisation normative dont la fonction sociale serait de « rassurer les esprits », comme on dit. Dans son livre « HQE », l'architecte **Rudy Ricciotti** écrit : « Sujet intouchable, l'exigence environnementale réduit rapidement l'énergie critique avec l'efficacité paramilitaire d'une nouvelle dictature de la pensée. Le caractère anesthésiant d'un mur végétal irrigué au goutte-à-goutte est la forme la plus cynique et la plus intolérante de la doctrine HQE, futur opium de l'urbain. »¹ Selon lui, l'énergie démocratique est captée par deux religions, celle des normes environnementales et celle du lien social. Les pouvoirs politiques refusent de « comprendre les obligations de la raison territoriale, de son imaginaire démocratique ». **Rudy Ricciotti** dénonce ce « refus de la densité et le maniérisme énergétique incarnés par le dandysme technologique... ». Les architectes sont engagés dans une « *idéologie de la réparation* » parce qu'ils sont en majeure partie tenus pour responsables de la dislocation du lien social. **Jean-Louis Cohen** dit que la culpabilisation des architectes resurgit chaque fois qu'il y a une crise des banlieues. Ce sont pourtant les ingénieurs des Ponts et Chaussées qui, depuis l'époque de Vichy, dirigent les politiques territoriales, et c'est au lendemain

¹ .- Rudy Ricciotti, HQE, p.9, les Transbordeurs.

de la Seconde Guerre mondiale que les stratégies politiques d'aménagement des villes se traduisent par un isolement systématique des familles d'immigrés. Il y a donc une interaction particulière entre les architectes et les politiques qui se trouve exacerbée par les crises des banlieues.

Selon *Rudy Riciotti*, « la production hystérique de lien social adossé à l'idéologie de la réparation fait cependant recette sans preuves de son bénéfice collectif ». Si les normes HQE permettent aux acteurs des collectivités territoriales de mettre la main sur la création et d'assurer l'autorité sur le devenir des villes, c'est dans la mesure où elles favorisent cette idéologie de la réparation en lui offrant une perspective d'avenir. Le tissu urbain déchiré, la crise des rapports sociaux, tout est prétexte à la réparation même si on n'ose plus utiliser la métaphore de la « fracture sociale ». La ville elle-même est souvent pensée en instance de réparation, soit à partir d'une dégradation reconnue, soit parce qu'elle ne semble pas assez vivante, soit parce qu'elle manque d'espaces verts et qu'elle devient irrespirable... Toutes les raisons peuvent être données pour légitimer la nécessité de la réparation. *Rudy Riciotti* dénonce la banalisation à outrance : « les ronds-points seront toujours paysagés et les zones commerciales toujours paysagères ». HQE veut dire que la volonté politique « paysagère » est soumise à des normes qui produisent l'équivalence par la transparence affichée. Quelle que soit la raison retenue, cette idéologie de la réparation n'est pas une manière de rêver la ville de demain, mais de soigner la ville d'hier. Et la logique du développement durable, qui s'exprime dans les règles de la haute qualité environnementale, s'impose comme « ce qui va de soi », entraînant un consensus politique irréductible. La réparation, posée comme un a priori, n'a même plus besoin d'être nommée, elle sert d'origine et de finalité à toutes les stratégies de métamorphose des villes. En des termes philosophiques, on pourrait dire que l'idéologie de la réparation se présente comme un dispositif *ontotéléologique* : ses raisons originaires sont pour ainsi dire comprises dans ses finalités. Ce qui autorise un « bon moralisme politique ». Les pouvoirs politiques se donnent bonne conscience en défendant les normes HQE. Pour les architectes, il est difficile de faire une critique trop radicale de la normativité du HQE, sans courir le risque de ne plus pouvoir rien faire. Une position radicale, voir subversive, contre un tel

dispositif normatif qui sert de protection morale au pouvoir politique apparaît comme une position annonciatrice de la catastrophe future, celle qui viendrait justement de l'application de ce dispositif. Il est difficile pour toute société d'imaginer que les manières présentes de conjurer la catastrophe peuvent être aussi des manières d'en provoquer une autre.

Ce qui peut paraître nouveau dans cette idéologie de la réparation, c'est le fait qu'elle puisse se traduire par une anticipation. Il ne s'agit pas seulement de réparer les erreurs du passé et leurs effets souvent désastreux, mais aussi de projeter la réparation dans toutes les manières de penser l'avenir. Cet aspect idéologique est particulièrement présent au dispositif normatif de la Haute qualité environnementale parce qu'il lui permet de ne pas avoir toujours une allure trop réactive. Ce qui est promu alors, c'est le principe incroyable d'une réparation à perpétuité. On sera tout le temps dans une logique du réparer avant même que les événements catastrophiques ne se produisent. Et on voit comment l'esthétique devient essentielle à une telle logique parce qu'elle est inhérente au décor de la réparation.

La question de la réparation émerge dans un contexte social et politique dominé par la hantise universelle de la catastrophe. Les temporalités des représentations publiques de la catastrophe sont de trois ordres : *l'anté-catastrophique* (la prévention des risques) ; *le temps présent de la catastrophe* (son irruption événementielle) ; *le post-catastrophique* (la mise en place de la réparation). Pareilles temporalités semblent bien ordonner des stratégies sociales et politiques de gestion prévisionnelle à la fois pour conjurer les risques et pour en réparer les effets désastreux en cas de catastrophe. C'est dans une atmosphère de catastrophe toujours possible, et de tout ordre, que se construisent les stratégies d'anticipation qui annoncent ce qui risque d'arriver, et ce qu'il faut faire, soit pour éviter le pire, soit pour réparer les conséquences nuisibles pour l'humanité. Ce qui suppose *une mise en négation du temps présent*. Il peut s'agir d'un tremblement de terre, d'un tsunami, de l'implosion d'un réacteur nucléaire, d'un attentat terroriste... Tous ces événements ne sont pas équivalents, bien entendu, mais le rythme de leur apparition définit à lui seul une configuration actuelle de la temporalité. Ils participent implicitement à la représentation collective d'une

certaine déliquescence des rapports humains, à l'échelle locale comme à une échelle universelle. Cette ambiance de malheur collectif est soutenue par la mondialisation de ce qui se passe à l'échelle micro-individuelle par l'exportation de l'individu sur la chaîne mondiale.

L'art, et plus encore l'architecture, se voient alors attribuer une fonction d'apaisement en ce sens où la perspective du futur ne doit plus apparaître dans des signes de rupture mais dans des créations qui produisent du lien. Qu'il s'agisse d'un mémorial ou d'une sculpture sur une place publique, toute intervention artistique ou architecturale paraît prédestinée à conjurer la séparation, la dislocation, la rupture... Mentalement, si l'idée de subversion perdure, elle ne peut plus s'exercer par le surgissement d'une disruption dans une entreprise de pacification symbolique. La production emblématique d'une ville, par l'implantation de créations artistiques, par les constructions architecturales appellent toujours la figuration publique d'une meilleure cohérence de l'espace urbain tout en se réalisant dans une atmosphère de transformation plus ou moins traumatique de l'espace urbain. Se dévoile ainsi un paradoxe dont l'usage est désormais bien rôdé par les maires et autres gestionnaires de la ville, entre l'occultation d'une destruction effective des liens qui font la puissance vitale de l'espace public et leur fabrication artificielle qui permet de promouvoir l'image de la ville².

².- Lire à ce sujet cet extrait de l'entretien avec le philosophe Jean-Paul Curnier :

1.- *Comment les situations de crise provoquent-elles une idéologie contemporaine de la réparation ?*

Celle-ci apparaît avec la multiplication des mémoriaux qui sont construits après des attentats, des catastrophes, des accidents... Mais elle se développe aussi avec la mise en scène médiatique des stratégies de gestion du lien social ("réparer le tissu urbain déchiré") derrière le souci de mémoire, de célébration, de prévention on devine l'angoisse d'oublier et d'être responsable du fait de cet oubli de catastrophe à venir.

On ne célèbre rien de ce qui est positif (une victoire militaire en Irak, une bataille gagnée en Afghanistan, une invention prometteuse comme le Velcros, etc) mais uniquement ce qui est perdu, détruit. La commémoration - et en même temps l'exposition du collectif au collectif comme réalité attestée dans ses actes et dans sa durée - se fait autour de la perte et de la mort jamais plus sur ses signes de vitalité ou d'avenir.

Or l'oubli est essentiel à la société de production marchande basée sur le spectacle du renouvellement, du déclassement, de la destruction et du nouveau.

2.- *Comment l'idée de démocratie se reproduit à partir d'une référence métaphorique, non-dite, au "post-catastrophisme" qui caractériserait la temporalité des situations présentes ?*

Le bonheur comme état de conscience du rescapé du survivant. Ce qui s'observe aujourd'hui c'est que la survie est un jeu de masse, le jeu de tous car tous y sont embrigadés (la real-télévision n'est que le redoublement finalement "reposant" car cette fois-ci sans risque ni engagement pour celui qui regarde de la vie réelle qui est la survie menacée et précaire vécue comme un jeu (au même titre en quelque sorte que les départs en voiture lors des vacances de Pâques ou d'été qui de toutes les façons possibles finissent par un carnage que tout le monde admet comme "tenseur" du jeu.

3.- *Comment le traitement des villes par l'architecture et l'art suivrait actuellement une tendance à produire figures symboliques majestueuses pour soigner les effets des disruptions de l'espace urbain. Ou qu'en est-il de la production de l'emblématique comme thérapie de l'espace urbain ?*

Sans doute pour cela mais plus encore il me semble pour manifester à tout prix une vitalité innocente à l'endroit d'une justification qui manque dans l'appareil productif. Car celui-ci est en fait un appareil destructif (les ressources, la pollution, l'exploitation, les guerres policières dans le monde, le dérèglement généralisé des conditions anciennes d'existence sans remplacement) car celle-ci est privée de la critique qui, en l'assiégeant la protégeait en lui venant de l'extérieur et qui lui permettait d'éviter les justifications réclamées en se cachant derrière les cris offensés et le contre procès contre "monde communiste inhumain" qui la critiquait) (cette critique, ou plus exactement cet état critique permanent qui venait du mouvement communiste à l'échelle micro et macro sociale en disparaissant laisse la frénésie destructrice sans alibi)

L'absence de peuple est le facteur essentiel de notre temps. Il marque le déséquilibre total de la démocratie sur le plan philosophique, politique et moral. Car le peuple n'existant plus comme origine, comme condition et comme finalité de la démocratie, celle-ci n'a plus ni souveraineté ni légitimité ni fondement. C'est le "commun" qui n'existe plus. Il a été détruit par les exigences de développement de la consommation car celle-ci nécessite la destruction de la force de résistance, d'opacité et d'inertie du peuple (qui trouve et élabore ses propres solutions aux questions de l'organisation de la vie) pour laisser place au système marchand comme force de réponse à tous les manques comme à tous les désirs. Cette destruction est, au regard des impératifs de consommation, la réplique exacte du travail effectué par les deux totalitarisme (nazisme et stalinisme) précédents (au sens d'Annah Arendt) Le lien social est remplacé non par un lien (il est impératif pour ce système de détruire toute organicité du social pour fluidifier et exploiter en profondeur la nécessité, l'appétit consumériste et la pratique d'achat) mais par l'annonce des efforts faits pour réparer le lien disparu. Le lien c'est l'annonce de la restauration du lien. Comme pour tout le reste, la chose c'est son annonce; car si elle a disparu ce n'est pas par accident mais suite à une nécessité (l'art par exemple qui a été détruit par la culture, les modes de vie par la soumission aux intérêts immédiats fluctuants et flexibles, etc)

Pour l'architecte *Henri Gaudin*, c'est l'espace et non l'objet qui fait sens. Il n'y a rien de visible sans cet invisible espace. C'est, pour lui, une sorte de physique entre l'air et la matière. Participant au modelage du monde, l'architecture ne peut se contenter de penser et de construire l'habitat, elle s'inscrit dans un espace public qui lui donne sens. *Henri Gaudin* aime reprendre cette expression « j'entre dehors ». C'est le contraire de l'enfermement, du ghetto, c'est aussi la négation radicale de tout communautarisme. Dans quelle mesure la volonté obsessionnelle de « faire lien » ne conduit-elle pas à de nouvelles formes spatiales de l'enfermement ? A force de s'acharner à gérer les relations humaines dans l'espace public, pour éviter la catastrophe des déchirures sociales, il est possible de produire une sorte d'état endémique de la catastrophe urbaine, comme en atteste la répétition des violences collectives dans les banlieues. Et l'appel incantatoire à construire du « lien » sur un fond de désastre qui légitime tout ce qui peut se faire en matière de contrôle urbain, permet d'occulter la réalité des causes, et parmi elles, celle qui consiste à développer une politique de logement restrictif, sans espace public. *Henri Gaudin* parle de la « réversion de la négativité » ou du retournement de la violence du monde. Les modalités de la pacification de l'espace urbain par l'art et l'architecture semble plutôt se traduire par une multiplication des « symboles hystériques ».

Mais l'architecture a-t-elle pour vocation de reconstruire une société ? Rien n'est moins sûr. A force de prendre la société comme un objet de gestion, les responsables de l'aménagement des villes ne se rendent plus compte de ce qu'ils détruisent. L'optimisation de la gestion devient le point aveugle à partir duquel s'opère un emboîtement perpétuel de ce qui est mis en place. Et lorsque les artistes eux-mêmes sont conviés à réfléchir et à participer au devenir d'une ville, ils sont là pour soutenir la cohérence rationnelle et légitime d'un programme d'aménagement. Leur dissonance recherchée fait partie du futur décor urbain. C'est à eux de mettre une touche plus ou moins incongrue, comme s'ils étaient chargés de produire des « bouffées d'air » pour faire respirer la ville – et ceci est encore plus évident quand il s'agit d'architecture ou d'œuvres d'art paysagères. Du coup, cette négativité dont parle *Henri Gaudin*, soulève toujours un malentendu : ce qui est tenu pour

négatif, ce n'est pas l'effet de la positivité gestionnaire, c'est au contraire ce qui lui fait obstacle. De ce qui est « en puissance », de ce qui aurait le pouvoir de faire lien, il n'est point tenu compte puisque la logique gestionnaire se fonde sur une institutionnalisation perpétuelle du lien qu'elle est en mesure de produire dans l'espace urbain.

En fait, l'état de crise est devenu le préalable absolu des représentations communes de situations catastrophiques. Il s'agit d'un véritable cercle vicieux, la stimulation de la catastrophe produisant une légitimité permanente d'en conjurer les effets par la réparation. « Ante » et « post » catastrophiques forment cette boucle telle que le temps présent lui-même est traité à partir d'une conjonction entre le passé et l'avenir, - le futur n'étant plus qu'une mise en perspective, par l'art et l'architecture, d'un rêve conduit par l'oubli nécessaire de la catastrophe. On peut, bien entendu, penser que ce qui peut encore faire événement introduira une disruption dans cette logique du sens fondée sur la nécessité de la survie collective. Mais il est difficile de croire que l'événement, produit par la création artistique, puisse échapper à l'anticipation du mémorable, c'est-à-dire à l'ordre de ce qui va rester, de ce qui va faire trace dans l'histoire. Du coup, et ce sera un des buts de cette recherche, il est de plus en plus difficile de dissocier la forme événementielle des irruptions du réel dans la vie quotidienne à l'échelle universelle (attentats, accidents, désastres...) de cette autre forme événementielle qui demeure inhérente à l'émergence de la création artistique et architecturale dans l'espace urbain. Certes, elles ne semblent pas du tout du même ordre, la seconde servant plutôt à conjurer les traumatismes que provoquent la première, mais l'une et l'autre se répondent en miroir, en sorte que la création, d'une manière générale, se fait l'écho apaisant de ce qui est accidentel au temps présent.

Ce serait stupide de nous reprocher un certain « catastrophisme », ce que nous voulons analyser dans ce travail, ce sont les fondements idéologiques d'une gestion urbaine, non d'un point de vue politique et social, comme cela se faisait il y a une trentaine d'années, mais de celui des représentations publiques et communes qui, par le décor mental qu'elles induisent, servent à légitimer la nécessité de cette rationalité gestionnaire. Les termes de

« crise », de « catastrophe » peuvent paraître désuets quand ils ne désignent pas cette réalité des choses à laquelle répond l'organisation d'une telle logique gestionnaire. Pourtant l'implosion d'un réacteur nucléaire à Tchernobyl, ou le tsunami qui dévaste les côtes indiennes, ou l'effondrement de Twin Towers à New-York... ne sont pas seulement des faits réels, ils s'inscrivent comme des images déterminantes dans l'imaginaire collectif, et ce, dans toutes les aires culturelles de la planète où ils servent de « toile de fond » à tout ce qui semble se décider dans l'organisation politique mondiale. Il ne s'agit donc pas de position « catastrophiste », laquelle d'ailleurs concernerait davantage les discours prévisionnels qui sont tenus sur le devenir de la planète Terre, mais plutôt de voir comment le catastrophisme sert à tous les gestionnaires pour justifier publiquement la positivité présente de leurs décisions, de leurs choix, plus particulièrement dans l'organisation du devenir des villes. On comprendra mieux pourquoi la question de la réparation devient alors prédominante, même si elle n'est pas énoncée comme telle.

Il y a, dans les usages du terme « réparation », une ambiguïté sémantique particulière, due pour une bonne part, au sens moral qui peut être donné à ce mot. Un sens moral qui, du moins selon notre point de vue, pourrait infliger à la fonction réparatrice de l'art, une valeur purement chrétienne. Il va de soi qu'en suivant une telle détermination sémantique, la réparation est une réponse donnée à une faute commise. On sait que bien des auteurs de critique esthétique, bien des artistes aussi, accordent à la création artistique une fonction de rédemption. Et curieusement des auteurs qui affichent un athéisme radical parlent de certains artistes comme de « grands rédempteurs ». Certes, il ne faut pas confondre « rédemption » et « réparation », mais d'une certaine manière, l'idée de rachat demeure présente à l'acte de réparer. Que, d'un point de vue athée, la rédemption s'applique à l'humanité sur la terre, sans aucune référence à la divine transcendance, cela ne change rien : l'acte reste religieux. Il ne perd jamais une pareille connotation. Il en est de même, nous semble-t-il, pour la réparation.

L'art a eu, et a encore pour fonction, de produire du « lien », que celui-ci soit social ou territorial, c'est dans l'ère du temps. Et, souvent, cette

production du « lien » a servi, et sert encore, de légitimation politique et sociale à la création elle-même. Dans quelle mesure la réparation ne serait-elle pas la finalité suprême donnée à une pareille production du lien social ? On peut alors se demander si la mise en perspective d'une « logique de la réparation » – qu'on considérerait comme politique – serait, dans une époque où les événements traumatiques semblent se multiplier, celle de promouvoir une sorte de matérialisation esthétique de la transcendance des effets de rupture, de détresse, d'horreur qui se produisent dans le corps social. Ce qui expliquerait mieux pourquoi les modalités de subversion de la création artistique sont absorbées par une telle ascension de l'idéologie de la réparation. Ce raisonnement – qui peut paraître, nous en conviendrons, réducteur de la puissance des possibles que contient le phénomène de la création lui-même – nous amènerait à croire que, plus les sociétés sont confrontées aux menaces de leur destruction, plus il est fait appel à l'art ou à l'architecture pour « réparer » les effets contagieux de ce qui pourrait conduire l'humanité à un désastre.

Mais la réparation ne concerne pas seulement les suites des catastrophes, elle est une mise en œuvre d'un *traitement projectif des mémoires collectives* à partir des transformations de la société. Ainsi en est-il des traitements artistiques ou architecturaux des friches industrielles, des quartiers délaissés, des territoires abandonnés... Elle accompagne les mutations des lieux et des bâtiments comme l'enveloppe conceptuelle que peut donner le sens d'une finalité énoncée publiquement et partageable par tous. Cette idéalisation contemporaine de la réparation prend une tournure politique et morale quand se creuse un certain « vide du politique » parce qu'elle permet de montrer à l'opinion publique l'absence de gratuité de l'art et de confirmer comment ni l'art ni l'architecture ne participent désormais d'une quelconque « dépense somptuaire ». Par exemple, l'architecte **Patrick Bouchain** dit dans une interview : « L'architecture ne porte pas de sens, elle est de pure forme. Idéalement, la commande architecturale devrait émaner de l'utilisateur. Mais dans nos sociétés, la séparation et la segmentarisation des fonctions sont telles que celui qui passe la commande n'est absolument pas l'utilisateur. Jamais je ne construirai un lieu pour une personne que je ne connais pas. Si l'utilisateur n'est pas le commanditaire, il doit au moins être l'interlocuteur. Je

fais donc une architecture d'interprétation. Je suis un auteur qui entend la commande d'un utilisateur et qui l'a transmet à des constructeurs. Je transmets le sens, je donne des indications, un peu comme un metteur en scène avec ses acteurs. Ce n'est donc pas la forme qui fait sens, c'est le sens qui fait forme. *La commande publique échappe alors au pouvoir politique qui est pourtant le garant de l'intérêt général.* La puissance publique représente l'organisation collective de la société, mais elle ne doit pas pour autant être anonyme, froide et abstraite. Son rôle est de repérer un individu particulier à qui elle va confier une responsabilité collective. Or aujourd'hui, la puissance publique porte une responsabilité collective sans que l'on puisse identifier un responsable... Je propose aux élus de prendre une responsabilité politique et non technique. »

L'idéologie contemporaine de la réparation se fonde sur des enjeux politiques parce qu'elle n'est pas réductible à la production du lien social ou territorial, elle engage au temps présent un sens commun de l'histoire et de l'avenir. La conception actuelle des mémoriaux, comme nous l'étudierons, ne se limite pas à la nécessité morale de ne pas oublier un événement important, un désastre, une guerre, un homme... Elle implique une mise en perspective de l'avenir et une *organisation symbolique de la réflexivité*. De même le travail des artistes sur un territoire sinistré comme à Tchernobyl implique une réflexion permanente sur la relation entre la catastrophe et la construction de l'avenir. Le monument avait surtout un rôle symbolique déterminé et figé dans le temps, au contraire le mémorial met en scène, dans la plupart des cas, des échelles de temps, c'est-à-dire un jeu de temporalités qui anime le principe même de la réflexivité. Pour être plus clair, disons que le monument classique assurait une fonction de miroir atemporelle – tel un symbole dressait sur la place publique pour une certaine éternité –, tandis que le mémorial exerce une fonction active de miroir – telle une configuration symbolique qui projette le passé dans le futur -. La réflexivité, avec le traitement des paysages sinistrés, les interventions artistiques dans des lieux de catastrophe ou avec les mémoriaux, devient une action, elle n'est pas un effet produit. C'est en ce sens qu'elle joue un rôle politique.

I.- L'USAGE ARTISTIQUE DES PAYSAGES SINISTRÉS

« Faut-il réparer un paysage sinistré ? Lui redonner un aspect « pictural » ? Une singularité nouvelle ? Ou bien le laisser tel qu'il est. Il est intéressant de tenter de répondre à de telles questions en partant de la photographie. « Quand on regarde les images d'un paysage dévasté par une exploitation industrielle massive et offrant l'aspect d'un aérolithe pelé et infertile, on éprouve des sentiments mêlés. Ce paysage est le résultat d'un travail photographique qui donne à un territoire ravagé une puissance suggestive dont on ne comprend pas très bien la nature mais qui produit sur nous un sentiment de rejet et de satisfaction mêlés » (*Gilles Tiberghien*). C'est la photographie qui semble a priori nous mettre en état de mieux appréhender « ce qui est en puissance » dans un territoire sinistré, comme si elle avait la capacité de nous révéler ce que nous ne pourrions pas voir « à l'œil nu ». C'est elle qui restituerait à notre regard « l'état des choses », ce qui est, ce qui se dérobe à notre perception et qui pourtant fait la condition de ce que nous voyons. En somme, la photographie serait au plus près des sensations que nous éprouvons face à un paysage, qu'il soit sinistré ou non. Est-ce vraiment sûr ?

Il y a, en ce qui fait paysage pour le regard, une densité incommensurable des choses qui se présentent dans le champ de la vision. Et cette impression de densité abolit la distinction entre ce qui vient de nous, des projections de

notre « intérieur » et ce que nous voyons à l'extérieur. L'espace du dedans entre en coïncidence avec l'espace du dehors. Notre subjectivité se perd dans l'objectivité de l'état des choses que révèle le paysage. Quand quelqu'un arrive sur un territoire qu'il a connu depuis son enfance, il aime signaler qu'il reconnaît tous les détails du paysage. Cette imprégnation des lieux dans la mémoire visuelle donne à la répétition de la vision familière une joie qui outrepassa le seul plaisir de la reconnaissance. Les différents aspects du territoire ont été intériorisés pour devenir une sorte de paysage éternel qui pourrait être perçu les yeux fermés. Une relation d'intimité s'est établie entre le sujet et ce qu'il a toujours vu de telle manière que le paysage semble lui-même la conserver comme un bien précieux dont il serait le dépositaire. Curieusement, c'est à partir d'une pareille fusion que naît une sensation d'extériorité du paysage le plus familier, comme si, pour vivre l'impression de le retrouver, s'imposait une nécessité impérieuse de sortir de soi. Il ne s'agit pas d'une projection anthropomorphique, d'une personnalisation abusive du paysage devenu « mémoire vivante ». Advenant au regard habitué avec tous ses secrets connus ou méconnus, le paysage familier s'extériorise en ouvrant les voies de l'inconnu dans le mouvement même de la réitération.

L'attraction qu'exerce le paysage pour notre regard annihile la volonté, le vouloir voir. L'état physique et mental dans lequel nous nous trouvons quand nous regardons un paysage nous met dans une étrange confusion entre l'intériorité et l'extériorité. Il y a, dans la réciprocité entre ce qui fait objet pour notre regard et ce que nous sommes en train de voir, un mouvement d'intériorisation qui, venant de l'objet même, nous projette à l'extérieur de nous-même, nous fait sortir de soi. Un paysage peut ainsi laisser advenir dans le regard sa propre intimité, ou du moins, ce que nous désignons comme tel, pour appréhender combien l'objet de notre vision, du fait de son extériorité, impulse des effets d'intériorisation. C'est dans le temps du regard que s'opère une perte de soi provoquée par l'extériorité du paysage et qu'émerge son intimité – la douceur du paysage -. Dans son livre « *l'expérience intérieure* », Georges Bataille écrit : « Au moment où le jour décline, où le silence envahit un ciel de plus en plus pur, je me trouvais seul, assis dans une étroite véranda blanche, ne voyant rien d'où j'étais que le toit d'une maison, la frondaison d'un arbre et le ciel. Avant de me lever pour aller dormir, je

sentis à quel point la douceur des choses m'avait pénétré. Je venais d'avoir le désir d'un mouvement d'esprit violent et, dans ce sens, j'aperçus que l'état de félicité où j'étais tombé ne différait pas entièrement des états « mystiques ». Tout au moins, comme j'étais passé brusquement de l'inattention à la surprise, je ressentis cet état avec plus d'intensité qu'on ne fait d'habitude et comme si un autre et non moi l'éprouvait. »³ Ce mouvement d'extériorité par rapport à soi-même que provoque le paysage, qu'il soit inconnu ou familier, nous donne cette impression que ce n'est plus nous-même qui regardons, que la douceur des choses que nous voyons nous pénètre en nous projetant comme si nous étions « autre ». Ce n'est pas cet état de fusion que laisse à penser la contemplation, c'est une séparation de soi qui s'opère dans l'imprégnation des choses sur le regard suspendu par le pur état des choses.

Et la puissance du paysage entre en nous sans la moindre effraction comme un mouvement qui va nous rendre habité par l'état des choses. Nous perdons alors l'habituelle acuité de perception qui nous permet de distinguer ce que nous sommes en train de regarder. La description elle-même n'a plus de sens, elle relève trop d'une volonté de distinction qui nous rappelle notre position de sujet regardant. Mais ce qui constitue le paysage comme objet demeure toujours présent. « L'esprit s'éveillant à la vie intérieure est pourtant en quête d'un objet. Il renonce à l'objet que l'action propose pour un objet de nature différente, mais ne peut se passer d'objet : son existence ne peut se fermer sur elle-même. »⁴ L'objectalité du paysage reste la condition d'une extase de l'intériorité projetée hors d'elle-même.

Ainsi peut-on parler d'une étrange intimité du paysage qui n'est pas comparable à l'idée que nous nous faisons de notre propre intimité. Il s'agit bien d'une intimité extériorisée, tirée de la nature des choses telles que celles-ci nous apparaissent. Aucune intervention de notre volonté pour changer une chose ou une autre n'est possible. Elle détruirait aussitôt l'état extatique dans lequel nous nous trouvons. Les images elles-mêmes, celles

³ .- Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, p. 130-131, Gallimard, TEL, Paris 1997

⁴ .- Georges Bataille, p.137

que nous suggèrent notre mémoire des lieux connus, ou d'autres lieux, s'évanouissent comme si leur rôle d'intermédiaire entre notre passé et le présent immédiat de notre vision perdait son sens. L'image n'a plus lieu d'être, la vision se soutient entièrement de la pleine souveraineté du paysage. L'obsession contemporaine de la composition des paysages se traduit au contraire par la volonté de déterminer les modalités du regard. Organiser le paysage, c'est commander à la vision que nous pouvons en avoir. D'une certaine manière, c'est justifier le concept lui-même de paysage, en supposant qu'il ait besoin d'une telle légitimation conceptuelle. C'est aussi faire du paysage un cadre pour des images.

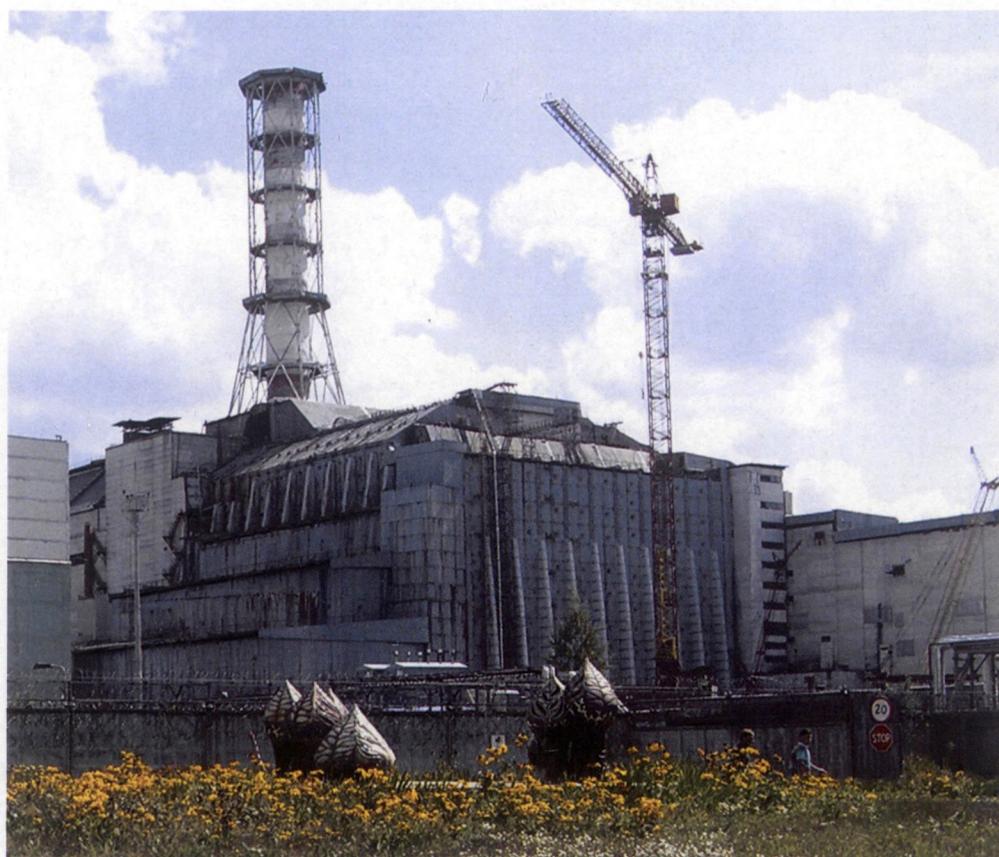
Dire que le paysage nous regarde, comme un objet nous regarde, est une autre façon de nous faire croire en l'évanescence de notre place de sujet regardant. Mais c'est dans le mouvement d'extériorité provoqué par le regard porté sur le paysage que survient la vision extatique. Notre « espace du dedans » est projeté par l'objectalité du paysage de telle façon que le sujet regardant se fait lui-même « intériorité ». Le « Je » ne disparaît pas entièrement, il subit une métamorphose en devenant une « intériorité » ouverte, projetée et captée par l'objet. La situation qui illustre le mieux cette projection du regard depuis « l'espace du dedans » d'un sujet regardant est celle où quelqu'un regarde quelqu'un qui est en train de regarder par une fenêtre. Maurice Blanchot, dans livre *Au moment voulu*, écrit : « Judith, debout, regardait attentivement par la fenêtre, et pendant qu'elle était là-bas, fixant, comme je l'avais fait, les profondes masses neigeuses, je fis, moi, aussi, une découverte, calme, sans passion (tout, je l'ai dit, était plongé dans un silence particulier) : c'est qu'elle regardait par la fenêtre (non de mon côté), et de l'intensité, de l'intimité de son regard, j'avais une preuve dans ce silence que rien ne pouvait déranger, pas plus qu'elle-même ne pouvait être dérangée de sa vue. »⁵ Cette relation entre l'intimité du regard et celle du paysage ne tient pas, comme on pourrait le croire, à la perception de détails, de ces éléments qui rendrait familier l'objet de notre vision, elle tient surtout à des rapports d'intensité et de densité propres à nos modes d'aperception sensible des choses et à une sorte de prégnance holistique de la matière.

⁵ .- Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 94 L'imaginaire Gallimard

Le pittoresque a toujours été considéré comme une qualité ou un défaut pour désigner la singularité du paysage quand on pense à ce qui est susceptible de retenir le regard ou de le distraire. Il y aurait là, dans ce que je suis en train de voir, un élément qui attire mon regard et qui me détourne de l'ensemble de ma vision. Peu importe la nature de cet élément, ce qui compte, c'est la manière dont ma perception se trouverait circonscrite. Nous croyons trop facilement que le détail repéré est signe d'une intimité. Ainsi le pittoresque serait une désignation expressive de ce qui se dévoile dans le paysage en créant un effet d'étrangeté. Or, si nous faisons l'hypothèse d'une certaine intimité du paysage, celle-ci serait plutôt liée à la densité. Alors que les éléments qui constituent un paysage peuvent être repérés d'une manière autonome et dans un jeu d'interrelation, la densité n'est pas repérable en tant que telle, elle est inhérente à ce que peut être notre appréhension sensible de la matière, de ce qui fait matière dans un champ de perception. En ce sens, elle serait plutôt la condition possible de nos modalités de perception. La constellation des détails autorise à exercer une fragmentation dans notre perception tandis que la densité relève d'une aperception de l'ensemble, plus proche de ce que nous considérons en général comme une atmosphère. Elle peut alors difficilement faire l'objet d'une description puisqu'elle est l'origine de la mise en acte de décrire et de la dynamique interne de la représentation que nous avons du paysage. Il s'agit bien de la façon dont un paysage se fait de lui-même « espace du dedans » pour l'intimité de notre regard.

1.- Photographier, écrire le paysage catastrophé ?

Si je prends pour exemple le site de Tchernobyl, je peux, bien entendu, m'attacher à la perception du « sarcophage ». Ce réacteur enveloppé par une chape de béton se présente dans le champ de ma vision comme le symbole majeur de la catastrophe passée. Il cristallise à lui tout seul toute la perception des lieux en imposant au regard le souvenir impérissable du



Tchernobyl, 2006

désastre, de son histoire inoubliable. Mais en parcourant ces mêmes lieux, je vois aussi que la nature est devenue luxuriante, que des traces des villages disparus sont enfouies dans les hautes herbes, je sens que le site dans son ensemble est plongé dans un étrange silence... Toutes ces sensations adviennent simultanément comme si j'étais happé par une atmosphère dont chaque détail ne fait que conforter mon impression de densité du paysage.

Dans quelle mesure cette intimité du paysage sinistré peut-elle être saisie ? Les photographes qui viennent prendre des milliers d'images pour rendre publiques les ruines de la catastrophe sont trop soucieux de capter une vérité du réel, de donner des preuves de ce qui est, de ce qui menace encore. Obsédés par l'idée de toujours dévoiler ce qui est caché, ce qui se dérobe au regard, ils risquent de ne jamais faire apparaître cette intimité du paysage. A quelques kilomètres du site de Tchernobyl, la ville de Prypiat qui a été abandonnée quelques jours après la catastrophe, présente des ruines qui font l'objet de nombreuses incursions de photographes artistes parce qu'elles paraissent encore très « vivantes » comme si les habitants venaient de quitter les lieux. On pénètre pour ainsi dire dans l'intimité de la ville déserte. *Maryvonne Arnaud* parcourt ce genre de territoire qu'elle désigne comme un « lieu à l'identité extrême », elle photographie surtout le sol à ses pieds en ne cherchant aucune perspective, en vivant son rapport au site sinistré comme dans un « corps à corps ». Elle n'organise pas le champ de perception par souci de donner des informations, ou de montrer ce qui s'est passé, elle condense dans l'image, la relation de ses pas, de sa marche, à la densité du territoire. Densité qui finit par être aussi celle des informations. Ses fragments photographiques sont reproduits à leur échelle réelle, juxtaposés côte à côte pour reconstituer le parcellaire du sol d'origine. Ainsi, notre regard est-il convié à partager une intimité de ce paysage encore lourd de menaces à partir de sa banalité même.

« L'identité extrême » n'est plus nominative, elle appelle la reconnaissance publique de ce qui contient le non identifiable. Ce que l'art révèle des effets de la catastrophe, c'est le paradoxe de l'identité méconnaissable ou c'est la manière dont l'identité bascule dans l'irreprésentable non plus comme signe de la reconnaissance mais comme interrogation existentielle sans réponse



Jardin d'enfant, Tchernobyl, de Maryvone Arnaud

possible. Les photographies de *Maryvonne Arnaud* font apparaître, par la façon dont la densité du territoire sinistré s'appréhende pour ainsi dire « en à plat », l'invisible comme anéantissement de ce qui est mis en perspective. L'irreprésentable ne peut se penser que dans l'anéantissement de la perspective, tel l'effondrement de la profondeur de champ que nous prêtons aux constructions de nos représentations. Dans les désastres, il y a toujours une difficulté terrible à identifier les cadavres, à leur donner un nom, les visages étant si mutilés qu'ils sont rendus méconnaissables. Ce sont des visages sans relief. Et l'horreur qu'ils provoquent semble appeler l'identification comme un moyen de conjurer la néantisation des corps. Le visage non identifiable se fait lui-même territoire.

L'écrivain *Danièle Sallenave*, écrit, à propos du travail de Maryvonne Arnaud :

Il y a probablement autant de dissemblances que de similitudes entre l'acte d'écrire et celui de photographe, entre la vision et la prise de vue, entre la démarche de l'écrivain et celle du photographe.

Mais parfois on a plutôt envie de penser à ce qui réunit que de souligner ce qui sépare : or justement, ce mot de démarche, ou de marche, semble rapprocher le travail que nous menons actuellement, Maryvonne Arnaud et moi.

Chacune a commencé de son côté, chacune dans un moment particulier de sa vie, naturellement. Mais tout à coup, voilà : il y a des similitudes évidentes, et elles frappent. Justement, j'y reviens, il y a ce mot plutôt abstrait : démarche et son frère concret : marche. A eux deux ils tissent quelque chose entre deux parcours, d'écrivain et de photographe, ils rapprochent deux façons d'être, deux façons de progresser dans la représentation.

Lorsque j'ai rencontré le travail de Maryvonne Arnaud, je sortais d'une longue période où je m'étais exclusivement dédiée à la tenue de carnets, de route, ou de voyage, ou tout simplement quotidiens. Je m'étais seulement liée à cette exigence : les rédiger au courant de la journée, pas à pas, dans le moment de l'événement, et non comme un brouillon ou des notes erratiques.

M'efforçant à la rigueur stylistique, à une vraie continuité de développement. comme elle dans ses images. De sorte que je me suis trouvée, sans l'avoir cherché, absolument "en phase", comme on dit de deux phénomènes physiques, avec les photographies de sol qu'elle avait faites à Tchernobyl ou à Dubrovnik. Lorsque nous en avons parlé, à son initiative, nous avons découvert que la marche n'était pas une occasion, un hasard, ou une circonstance, que c'était au contraire, la base et le rythme de notre expérience vécue, le point de départ de sa mise en forme écrite / visuelle. Naturellement, les objets sont différents, les résultats aussi, tant est forte l'incidence formelle de la technique. Autant il est loisible à la photographie de respecter ce découpage, ce morcellement du temps vécu, autant il est difficile à l'écriture de ne pas s'échapper, de ne pas se porter, se déporter, invinciblement vers l'imaginaire, le passé et le songe. Mais tant pis : marchant côte à côte, sinon exactement du même pas, la photographie et l'écriture peuvent faire, et nous l'avons fait, un bon bout de chemin ensemble. »

A Tchernobyl, l'intimité du paysage tient aussi à la présence des rares personnes qui demeurent encore sur le site, comme des survivants. Ces personnes-là sont porteuses d'un regard dans notre propre regard, même si nous ignorons la manière dont elles voient les choses en l'état. Ce regard qui se glisse dans notre regard est proche du regard de l'artiste qui, pour mettre en œuvre une connivence entre toutes ces différentes intimités, est appelé à utiliser pareil principe de l'emboîtement des regards, de leur réciprocité, dans la perspective d'une absence de finalité. Il y a pour ainsi dire une souveraineté singulière du paysage sinistré qui donne à celui-ci la figure possible de son intimité.

Je préfère raconter la visite des lieux. L'autocar dans lequel nous avons pris place, vient de s'arrêter à l'entrée de la zone interdite. Pour entrer dans le territoire contaminé autour de Tchernobyl, il faut passer les barrières d'une douane comme si on pénétrait dans un autre pays dont il est difficile d'oublier qu'il est tenu à l'écart du monde. Ceux ou celles qui, parmi les passagers, disposent d'un compteur Geiger, décident de vérifier le degré de contamination. Rien d'alarmant. Chacun regarde les alentours, certains prennent des photographies. D'un côté ou de l'autre des clôtures, la nature

demeure identique, son aspect luxuriant ne délivre aucun signe de la catastrophe passée. Dans la zone contaminée, à plusieurs reprises, l'autocar ralentit, se range sur le bord de la route, le guide invite ses passagers à descendre pour voir une pancarte indiquant la présence d'un village enfoui sous la terre. L'herbe haute, les arbustes, et même de grands arbres ont chassé toute trace d'une vie humaine. Les noms de ces villages sont inscrits sur des rectangles d'étoffe dans le couloir d'entrée du musée à Kiev. Une centaine environ. Et là, sur le territoire contaminé, ces mêmes noms perdus dans la végétation. Là encore, la nature sereine a l'air de se moquer des effets d'un désastre en étalant ses richesses comme si rien, absolument rien, ne s'était produit. L'autocar roule vers Tchernobyl sur une route toujours aussi droite. L'entrée dans la ville donne une étrange impression de désolation. Et cette couleur jaune, ce jaune qui lui rappelle l'époque où il a eu une hépatite. Il était très faible, il avait du mal à bouger les bras et les jambes, elle était restée auprès de lui, plus que jamais, son regard d'enfant lui rappelait leurs premiers baisers. Chacun observe ses bras, ils ne sont pourtant pas jaunes, chacun ressent des picotements sous sa peau. Il y a un café ouvert, on n'aperçoit personne à l'intérieur, les vitres sont si opaques que la lumière du jour ne semble pas y pénétrer. La végétation a poussé le long des artères avec une telle intensité que les branches d'arbre se cognent contre l'autocar. Les longues tuyauteries disposées en réseau à quelques centimètres du sol ne distribuent plus le gaz pour le chauffage public ou privé, elles ressemblent à des cordages qui délimiteraient le parcours d'un territoire abandonné en pleine nature. L'autocar s'arrête devant une maison qui fait office de tourisme où l'on vend des livres, mais pas encore de souvenirs.

Dans une salle, un rescapé explique, après avoir décrit son état déplorable, les moments de la catastrophe sans avoir l'air particulièrement passionné par sa propre narration. Il montre des tableaux statistiques, des photographies, des cartes... Chacun observe le visage de cet homme accablé par la répétition du même récit. Sa voix est neutre, elle fait écho au silence des lieux. Au cœur d'un territoire irradié, toutes les figurations des cancers deviennent possibles. L'horreur est irréprésentable. Depuis la fenêtre de la salle, on peut voir les rares humains qui se déplacent dans les rues, on les voit toujours de loin

comme s'il était physiquement impossible de s'en approcher, ils ne ressemblent en rien à des morts-vivants, ils sont comme les gardiens égarés de ce qui continue à vivre sous nos yeux quand nous n'avons plus rien à voir.

L'autocar s'est ensuite arrêté près *d'une sculpture érigée à la mémoire des liquidateurs*. Ces derniers ont fabriqué le sarcophage en béton dont la fonction était d'arrêter au plus vite la propagation de la pollution mortelle dans l'atmosphère. Les soldats du contingent, dit-on, pouvaient à l'époque être libérés immédiatement de leurs obligations militaires s'ils acceptaient de passer deux minutes « en enfer ». Le sarcophage ressemble à la carapace noire d'un gigantesque hanneton. Il se fissure, peut-être ce coléoptère monstrueux est-il en train de se soulever, une seconde enveloppe va le recouvrir afin d'éviter à nouveau le pire. L'horreur n'est pas le pire, car le pire on l'attend, on l'envisage, tandis que l'horreur, elle surgit. Le pire, c'est l'étalon des risques. En approchant d'un canal, on tente d'apercevoir un poisson difforme dans l'eau d'un canal. Il y a bien une grande tâche blanchâtre qui s'agite, celle-ci ne semble pourtant pas vouloir adopter la forme d'un poisson. Le monstre est là, peu visible, on soupçonne sa présence. Ce poisson est devenu très gros parce qu'il est trop nourri et que personne ne le pêche pour le manger.

L'autocar arrive dans une ville abandonnée, Pripjat. Les passagers descendent, inquiets du degré de contamination qu'ils sont en train de supporter. Le soleil inonde de sa lumière les ruines irradiées. On avance vers la place abandonnée, les dalles de béton qui recouvrent le sol sont fissurées, l'herbe pousse dans les fentes, on s'arrête devant le grand hôtel dont les vitres sont brisées. le terrain d'une fête foraine, une roue géante avec ses coques rouillées, une autostrade avec ses auto-tamponneuses, des balançoires tordues, on aperçoit au loin un immeuble dont les pièces du rez-de-chaussée sont couvertes de livres déchirés. Tout est resté en l'état pour tourner un film. La cité abandonnée depuis le jour de l'explosion. Vingt ans plus tard, elle n'a sans doute pas changé. Ce ne sont pas des ruines, ce ne seront peut-être jamais des ruines. Tout semble rester en l'état comme si le béton résistait à l'usure du temps. Les voix elles-mêmes ont quitté le silence, il n'y a plus d'écho. Les souvenirs irradiés. L'autocar repart. Il s'engage à

nouveau sur la route droite jusqu'à Tchernobyl. Fantômes de la catastrophe, les rares personnes qui travaillent sur le site ne s'approchent pas des visiteurs.

Comment le regard que nous portons sur un paysage sinistré peut-il être suggérer par la photographie ? Si l'objectif est de restituer une réalité cachée, il est certain que l'image proposée n'offrira aucune possibilité de relation d'intimité à notre regard. Il faudrait au contraire que la photographie, puisqu'elle n'est pas soumise a priori à une représentation de la réalité, présente une vision née de la relation d'intimité entre le paysage sinistré et l'œil du photographe, induisant une connivence émotionnelle qui outrepassse le conventionnalisme de l'esthétisme des catastrophes. Celui-ci impose aujourd'hui un véritable cadrage moral et politique à la perception de n'importe quel désastre. Les artistes qui opèrent dans le post-catastrophisme ont pour fonction de proposer la vision publique d'une réparation. Or, le paysage sinistré livre au regard une blessure tout en laissant se mettre en œuvre, au fil du temps, *un phénomène étrange d'auto-réparation*. Les ruines des bâtiments, quand elles ne sont pas entretenues, sont destinées à disparaître, absorbées par la nature elle-même. Mais les « blessures de la nature » aussi graves puissent-elles paraître, finissent par se cicatriser d'elles-mêmes. La tempête de l'An 2000 a certes laissé beaucoup de traces dans les forêts, des traces qui rappellent la violence du sinistre, telles de véritables trouées, mais il est vrai que, quelques années plus tard, une certaine reconfiguration des territoires se fait jour et que même la densité du paysage devient plus prégnante au regard. On peut d'ailleurs se demander si cette impression de densité disparaît réellement au moment d'une catastrophe. Il se passe plutôt un changement de mode de perception. Cette faculté qu'aurait la nature à pratiquer sa propre réparation (rappelons encore qu'à Tchernobyl la végétation est luxuriante) ne saurait guère être prise en considération au regard du moralisme écologique contemporain qui nous laisserait penser que le destin de la nature est désormais entre les mains des hommes. C'est d'ailleurs le sens donné à bien des interventions artistiques qui se font dans un cadre « post-catastrophique ».

Le secret d'un paysage, c'est la manière dont, pour le regard, celui-ci bascule dans *l'irreprésentable*. Les territoires sinistrés nous invitent à voir ce qui n'est pas en ce qui est, en ce qui demeure visible. Il ne s'agit pas des traces repérables qui permettent une lecture toujours possible de ce qui s'est passé, ou une mise en représentation d'une catastrophe ancienne. Le temps produit une dissolution de la représentation en imposant au regard la puissance de l'irreprésentable. Il est difficile de concevoir comment le paysage génère sa propre abstraction grâce à sa densité. C'est pourtant là une condition de l'expression de son intimité. Nous sommes plus habitués, à cause du principe discriminatoire de la lecture, à saisir un paysage par l'acte de se représenter ce qui le configure pour notre regard. Toute la didactique contemporaine de la lecture des paysages nous conduit à penser que rien ne nous échappe dans nos manières de percevoir n'importe quel territoire. Et le travail des architectes qui confectionnent des paysages va dans le même sens : la finalité est toujours la même, elle consiste à élaborer ce qui prédéterminera notre vision, même si l'incertitude de la configuration peut être entretenue grâce à une sorte de gestation propre du paysage ainsi conçu. Or, l'appréhension de l'irreprésentable ne peut être rendue possible que par l'émergence réelle ou virtuelle de la catastrophe.

Ce que nous apprend notre relation au monde, aux choses et aux autres, c'est que l'intime est irreprésentable parce qu'il est une catastrophe heureuse de nos représentations. La perception d'un paysage est, au moins dans un premier temps, le théâtre de l'effondrement de la relation entre un sujet et un objet. Il ordonne en apparence le champ de notre vision, puisque nous pouvons le décrire, mais il provoque simultanément, dans la mesure où nous nous laissons pénétrer par lui au point où il devient lui-même espace du dedans, une rupture de la représentation. Les démarches du *Land Art*, dans l'aménagement esthétique du paysage, consistent le plus souvent à créer des effets de décalage de perception, et à orienter ainsi différemment notre regard, mais, au-delà de telles intentions, l'enjeu est de mettre en péril l'ordre même des représentations pour induire ce qui, pour nous, demeure irreprésentable. Cette esthétique de l'irreprésentable tente de se distinguer de l'aspect métaphysique de la contemplation, de cet aspect qui nous laisse croire qu'au-delà de la représentation, il y a le sublime. Ce matérialisme du

sublime qui apparaît comme un paradoxe, suppose que l'irreprésentable fasse l'objet d'une esthétisation, ce qui est une contradiction, puisqu'il est ce par quoi se produit une catastrophe de la représentation.

L'irreprésentable n'est pas le non représentable, c'est la nuit de la représentation. Reprenons une réflexion de Georges Bataille : « Je puis m'imaginer un paysage de terreur, sublime, la terre ouverte en volcan, le ciel empli de feu, ou toute autre vision pouvant « ravir » l'esprit ; pour belle et bouleversante qu'elle soit, la nuit surpasse ce possible limité et pourtant ELLE n'est rien, il n'est rien de sensible en ELLE, pas même à la fin de l'obscurité. En ELLE tout s'efface, mais exorbité, je traverse une profondeur vide et la profondeur vide me traverse, moi. »⁶ Ce qui absorbe les représentations que je peux avoir s'accomplit dans mon regard exorbité par une profondeur vide. L'appréhension de l'irreprésentable, qui entraîne une dissolution du « je » regardant, est l'expérience de la nuit en plein jour. Pour que le regard puisse s'exorbiter, il lui faut non point une évanescence des contours, mais l'advenue d'une impossibilité de la représentation. Le paysage sinistré crée pour le regard cette « profondeur vide » à partir de laquelle les éléments visibles prennent du relief. En un sens, la photographie donne des conditions visuelles à la manifestation de cette « profondeur vide ».

Une certaine esthétisation de l'horreur est née de sa représentation spectaculaire. Elle fut l'objet de la subversion exercée par l'art – les happenings dans les années soixante/soixante-dix ont pratiqué cette exhibition de l'horreur comme si elle rendait possible l'utopie d'une autre société. *En présentant avec une certaine violence ce qui n'est pas moralement représentable, l'art a exercé sa puissance de transgression.* Ce qui était tenu pour irreprésentable a été peu à peu transformé en modèle d'une représentation de l'horrible, de telle sorte que plus rien ne puisse surprendre ou encore moins choquer. Cette banalisation de l'horreur fut plutôt le résultat du discours critique que l'effet d'une volonté des artistes. L'art corporel continue de mettre en scène ce qui ne se représente pas, mais il lui faut un véritable encadrement conceptuel pour imposer le sens de ses

⁶.- Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p.145

intentions, même si cet usage de l'expression immédiate du corps est toujours la démonstration d'une possibilité de communication qui ne serait pas soumise à la convenance des représentations.

2.- Peindre la catastrophe ?

Quand on cherche parmi les peintres des ruines ceux qui ont voulu représenter le mouvement même de la catastrophe, on ne trouvera peut-être que *Monsu Desiderio*. Je ne rappellerai pas l'histoire de ces deux peintres, François de Nôme et Joseph Bara, qui ont parfois signé, leurs tableaux du seul nom de *Monsu Desiderio*, je considérerai surtout « l'explosion dans une église » qui, de manière unique dans toute l'histoire de l'art, présente la mise en mouvement de l'effondrement. Sans aucun doute, la manière de saisir le temps même de la catastrophe est-elle une gageure dans la peinture. La photographie, le cinéma réussissent à fixer ce moment et à en offrir l'expectative au regard, mais la peinture ne peut le faire que de façon analogique dans le processus même de la représentation ou alors grâce à l'abstraction. « L'explosion dans une église » est l'expression même de cette mise en suspension du mouvement de l'éboulement, quand celui-ci advient et qu'il peut se poursuivre.

Cherchant à explorer les différentes manières dont l'art traite la catastrophe, nous avons rencontré *Christophe Buisson*, qui peint des toiles en utilisant des cendres pour créer un effet d'opacité de la matière qui prend l'aspect d'une surface contaminée. Parmi ses œuvres, il a fait une série de huit tableaux « SARKOPHOGOS » tels des amas de peinture, de cendres et de fibres végétales, en partant d'une photographie sans aucun aspect narratif, en répétant une variation de motifs qui se dissolvent dans la matière picturale.

Curieusement, ses peintures « SARKOPHOGOS » ont été réalisées avant sa première visite à Tchernobyl avec nous. A première vue, elles représentent

des paysages sinistres où la malice rigoureuse, épaisse, rend plutôt inquiétants par les teintes sombres, ocre rouge, noire, jaune, il est frappé, nous a-t-il dit, « l'idée picturale » de la question de l'irradiation. Il se pose la question de la méduse sans



Comment la dit-elle dans fait-elle dans représenter » de mettre en modalité inent l'événement considéré l'irradiation cœur de la vision mettre en ce dissolution par la contamination elle-même.



Ce que Christophe Bisson peintre comme les nombres, du disparition, par on n'attend uret qui, dans troquent un ne à voir, se agit, pour lui, image. En ce le rapport à très construit ue produit sa peinture.

Les territoires sinistres laissent penser à des matériaux qui travaillent, qui continuent à travailler, et les matières utilisées, en séchant, deviennent

Sarkophagos, de Christophe Bisson

des paysages sinistrés que la matière rugueuse, épaisse, rend plutôt inquiétants par les teintes sombres, ocre rouge, noire, jaune. Il est frappé, nous a-t-il dit, par l'allure médiévale du sarcophage. Il se concentre sur une « idée picturale » et ne cherche pas l'élaboration d'un récit. Il se pose la question de l'irreprésentable dans la production de l'image qui méduse sans se soucier d'adopter une position didactique.

Comment la disparition de la représentation du sarcophage de Tchernobyl se fait-elle dans l'effet de contamination du processus même de « se représenter » ? Il ne s'agit pas de choisir l'abstraction pour elle-même, mais de mettre en œuvre cet effet de dissolution de la représentation comme un modalité mentale contemporaine de la perception des choses, du monde, de l'événement comme de la répétition elle-même. Il ne s'agit pas non plus, de considérer l'irreprésentable comme une catégorie qui viendrait s'inscrire au cœur de la vision – telle la désignation d'une insupportable horreur – mais de mettre en œuvre la trajectoire de l'irreprésentable comme l'effet d'une dissolution par la contamination, par « l'irradiance », de la représentation elle-même.

Ce que *Christophe Bisson* révèle à la différence d'un peintre comme *Kokian* qui, lui, expose dans un style « graffitis » les effets horribles du nucléaire à Tchernobyl, c'est l'intensité d'une présence par sa disparition, par son irradiation, c'est la souveraineté du retrait par le motif qu'on n'atteint jamais et qui ne se retranche pas du côté du sublime. Ces peintures qui, dans le moment de la perception, peuvent paraître statiques, introduisent un mouvement plus abstrait, celui de la déprise : ce qui se donne à voir, se retire. La série des tableaux crée un effet de rythme, il s'agit, pour lui, d'éviter d'épuiser une réalité rhétorique par la puissance de l'image. En ce sens, il se distingue, toujours selon lui, d'*Anselm Kiefer* dont le rapport à l'histoire prend de manière déterminée un aspect très narratif, très construit malgré l'effet d'abstraction et de contamination du sens que produit sa peinture.

Les territoires sinistrés laissent penser à des matériaux qui travaillent, qui continuent à travailler et les matières utilisées, en séchant, deviennent

minérales, rugueuses. Cette croûte minérale vient jouer contre l'image. L'idée dominante, presque obsessionnelle est que la matière réduit le pouvoir de l'image. La matière se fait elle-même irréprésentable. Avec la crémation, la décomposition, le pouvoir de la médiatisation par l'image serait occulté. Christophe Bisson nous a dit avoir rêvé, en revenant de Tchernobyl, d'une grande arche dorée avec des peintures byzantines, qui fut, pour lui, une manière de mettre fin au rêve d'enfermement. Cette sérénité des lieux, ce silence, cette lumière, qu'il a ressentis sur le site même de Tchernobyl ont confirmé la puissance souveraine de l'irradiation de la représentation de l'horreur d'une manière qu'il refuse de considérer comme « esthétique ».

Entre la dissolution de la représentation et l'émergence des effets de catastrophe, les regards portés sur les paysages sinistrés peuvent par eux-mêmes avoir un rôle de réparation. Il ne s'agit plus d'un enjeu philosophique de la dissémination (*Jacques Derrida*), ni d'une réduction à l'esthétisation du « catastrophique », c'est un espace « entre-deux » qui s'ouvre et dans lequel la « disparition » devient « apparition », cette dernière étant prise dans la forme abstraite de son expression, ou dans l'abstraction de son expression mentale, justement provoquée par la disparition elle-même. Cette question nous rappelle un phénomène de perception bien connu : quand il manque certaines choses dans un champ de vision auquel nous avons été habitués, nous restituons, sans même nous en apercevoir, ce qui n'est pas là, mais qui devrait y être. Il y a des effets de congruence dans l'acte de percevoir qui produisent des associations, des complémentarités, en rendant présent ce qui n'est pas là. C'est le même phénomène qui se passe dans la lecture quand nous rétablissons la présence d'une lettre manquante alors que nous nous sommes même pas aperçus qu'elle était absente. Reste à savoir si dans le regard porté sur un paysage catastrophé nous opérons de telles congruences. Et dans quelle mesure l'art, en répondant à sa vocation de réparation, ne crée-t-il pas d'autres moyens et d'autres effets de congruence ? Et pourquoi la congruence serait-elle un processus de pacification de la perception ?

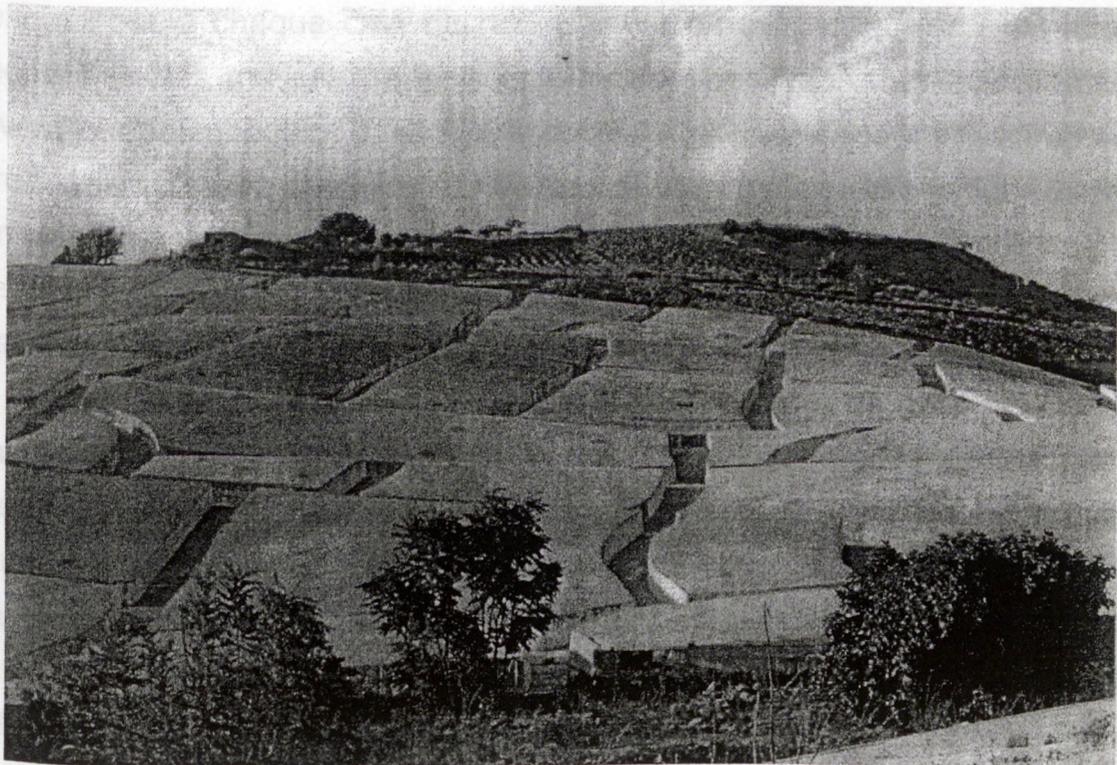
Ainsi, dans la ville abandonnée de Pripyat, des journaux et des livres sur le sol aux différents étages des immeubles, les tables et les chaises, les restes du

parc pour les enfants et bien d'autres éléments de la vie quotidienne laissent croire en une présence humaine fantomatique. D'une certaine manière, il y a là un effet de congruence au sein même de la dissociation du regard provoquée par la catastrophe. Ce « presque comme si les gens étaient encore là » laisse bien supposer que la congruence s'opère en associant les effets du désastre à la présence fantomatique des habitants. Ce phénomène de la visualisation, rappelons-le, a été longuement analysé par Merleau-Ponty et repris par certains psychanalystes qui ont étudié les « fantômes du corps ». Le principe est le suivant : quand un membre du corps est absent, celui qui est mutilé garde mentalement la présence de ce membre. Et les gens de son entourage ont aussi tendance à percevoir le corps dans son unité d'origine. Il y a pour ainsi dire une « *réparation visuelle* » qui s'accomplit d'elle-même. Doit-on en déduire que les disruptions de la perception ne sont jamais totalement achevées pour le regard qui s'évertue à unifier le morcellement des choses qui le capte ? C'est une question très compliquée. Car l'hypothèse d'un certain automatisme de la « *réparation visuelle* » puiserait ses raisons d'être (de sa plausibilité) dans la théorie du « stade du miroir » développée par Jacques Lacan. Théorie selon laquelle le corps morcelé ne serait jamais perçu en tant que tel sauf dans le cas de pathologies schizophréniques. Cette hypothèse d'une « *réparation visuelle* » ne suppose nullement l'oubli de ce qui n'est pas là, bien au contraire, elle explicite à sa manière l'actualisation instantanée de la mémoire, de ce qui fait retour sans dépendre de notre volonté.

Selon l'artiste **Christophe Bisson**, à Tchernobyl, on se sent « regardé » par les choses comme si la catastrophe avait un visage durable. Toujours selon lui, ce qui s'opère, c'est une inversion du regard, un face à face au « sans fond », provoqué par une présence anonyme qui murmure sans montrer son visage. « C'est quelque chose qui se désubjectivise parce que le paysage ne dit rien de ce qui a eu lieu. » Selon nous, « ce qui a eu lieu » même si le paysage semble l'occulter ne serait-ce qu'en raison de la luxuriance actuelle de la nature, reste justement présent comme une expression de « la profondeur du vide ».

3.- Le traitement esthétique des paysages sinistrés.

Entre les manières de traiter un paysage sinistré, celles qui consistent à utiliser les restes d'une catastrophe, ou encore celles qui se présentent comme une réponse possible à des situations post-catastrophiques, le point commun reste celui d'une mise en perspective de la réparation. Le traitement d'un territoire sinistré confié à des artistes ou à des architectes outrepassé parfois la fonction de « mémorial » même si, d'une certaine manière, il l'assure. Le cas de la ville de Gibellina, en Italie, est déjà ancien, mais il reste un bel exemple de la transfiguration d'un espace par l'art. La ville de Gibellina fut rasée par un tremblement de terre qui, en 1968, a secoué toute la vallée de Belice. Depuis, le site de l'ancienne ville a été abandonné par les habitants et est aujourd'hui entièrement dédié aux victimes. L'oeuvre a été confiée à Alberto Burri, qui édifie le *Grande Cretto* entre 1985 et 1989.



Le Cretto d'Alberto Burri : vue d'ensemble

Il s'agit d'un exemple monumental de *land art*, réalisé à partir de blocs de ciment. Il se présente comme une immense chape (*coltre*) de ciment blanc qui s'étale sur le flanc sud sud-est de la montagne selon la forme d'un quadrilatère irrégulier de quelques 300 mètres sur 400. Dans le ciment ont été tracées de grandes tranchées, de 1,60 mètres de profondeur et de 2 à 3 mètres de largeur, permettant aux visiteurs de circuler. Elles suivent le tracé des rues de l'ancienne ville, et permettent de restituer l'idée de la cité avant le tremblement de terre.

La ville nouvelle, Gibellina Nuova, fut reconstruite à 18 km de l'ancienne, et l'architecture contemporaine rappelle le tremblement de terre. A l'entrée de la ville, une grande porte en forme de fleur est appelée l'« Étoile du Belice ». De nombreuses sculptures contemporaines sont disséminées à travers toute la ville. Gibellina Nuova est une ville musée, parsemée de monuments très contemporains, qui donnent à cette commune sicilienne un caractère étrange et insolite. Le symbole de Gibellina est son immense étoile à l'entrée de la ville, l'étoile de *Pietro Consagra* ou étoile du *Belice* (*Stella del Belice*). Il s'agit d'une oeuvre en acier inox de 24 mètres, qui symbolise l'entrée du Belice, la région de Gibellina. À l'intérieur de la ville, les œuvres d'art se rencontrent à chaque coin de rue. C'est étrange car la ville elle-même ne reçoit pas des masses de visiteurs, ce sont les habitants eux-mêmes qui vivent quotidiennement avec la présence de telles œuvres d'art. L'impression produite est assez fascinante : l'atmosphère post-catastrophique demeure singulièrement prégnante et les œuvres d'art dans les rues ou sur les places ne produisent pas un effet muséographique, elles sont posées là comme les fragments d'un météorite.

En somme, l'art et l'architecture sont utilisés d'un côté pour leur fonction mémorialiste, et de l'autre comme une projection futuriste qui est en même temps rétrospective puisqu'elle rappelle la catastrophe elle-même. Il s'agit là d'une véritable opération de « réparation » réalisée avant que l'idéologie actuelle de la réparation ne se développe. On pourrait dire que nous avons affaire à un *exemple inaugural*. La « réparation » est traitée dans sa globalité en conjuguant les diverses échelles de temporalité, le passé, le présent et le futur. Et c'est le traitement artistique et architectural des lieux qui assurent

au mieux cette trans-temporalité. Mais ce qui, selon notre point de vue, demeure saisissant, c'est qu'au lieu de produire un effet apaisant de réparation, la disposition des œuvres d'art, la configuration de la ville et la proximité du gigantesque tombeau provoquent une ambiance plutôt inquiétante. Et pour reprendre une expression à la mode, on pourrait parler d'une « inquiétante étrangeté ». Car la ville semble abandonnée et sinistrée malgré elle, malgré son apparence de vie. Sans doute les artistes qui sont intervenus dans cette ville ont-ils voulu provoqué ce sentiment d'inquiétante étrangeté.

On ne voit d'ailleurs pas pourquoi le principe de la réparation aurait une vocation systématique d'apaisement. Il se peut que l'acte de réparer lui-même contienne une certaine virulence de l'angoisse collective par l'entretien d'une blessure toujours présente. *Est-ce alors la manière dont l'intervention artistique soutient une « fracture originaire » dans l'exercice de sa réparation qui produit un effet de subversion ?* Une sorte de résistance sournoise à l'oubli. Il ne s'agit pas de l'entretien d'une culpabilité collective – ce qui impliquerait une dimension très moraliste dans la pratique de la réparation – mais de l'acharnement, même discret, à faire perdurer cette résistance contre l'oubli. Autrement dit, l'hypothèse serait que les réalisations artistiques et architecturales, en épousant une perspective mémorialiste, nous conduiraient à penser que, s'il reste « une part de subversion » dans la fonction sociale et politique octroyée aux arts, celle-ci serait du côté des traitements contemporains des mémoires collectives.

L'artiste roumain *Dan Sprinceanna* a organisé une exposition, dans le parc de Saint-Cloud, puis au Sénat à Paris, avec une vingtaine d'artistes de vingt six sculptures monumentales issues de souches d'arbres rescapées de la tempête du 26 décembre 1999. Dans le parc de Saint-Cloud, les sculptures, dans une scénographie originale, ont été exposées autour de l'étang et des canaux, sur fond de 240 variétés d'arbres exotiques, dans un magnifique jardin à l'anglaise nommé "*Le jardin du Trocadéro*", lieu romantique du Domaine. Les visiteurs ont pu prendre le temps de contempler chaque œuvre, tous séduits par l'esthétisme et l'originalité de chaque artiste. Mais l'aspect le plus fort et le plus émouvant pour le public fût le concept lui-même : *faire de*



Exposition *Mémoire de racines, Tempêtes de décembre 1999*
Domaine national de Saint-Cloud

l'art à partir d'une catastrophe. Pour les nombreux visiteurs touchés par l'idée originale de faire revivre l'arbre, dont ils avaient été personnellement endeuillés, ce fût leur plus belle surprise. Prolonger la vie des arbres foudroyés par cette tempête, leur donner une seconde vie, perpétuer leur mémoire... des symboles qui ont vraiment ému. Trouver un sens positif dans ce souvenir déchirant, offrir l'éternité à ces arbres déracinés... tout ceci a conquis ces milliers de visiteurs. Tels sont les propos qui font l'éloge d'une telle opération artistique.

Il est intéressant de constater une fois de plus que la mentalité patrimoniale qui caractérise notre époque intègre la catastrophe, non plus comme une menace, mais au contraire comme une mise en perspective des mémoires collectives. Donner une seconde vie aux arbres déracinés par la tempête... Qui pourrait critiquer une telle injonction éthique et esthétique ? Tous les artifices de la métamorphose des matériaux les plus naturels semblent démontrer combien l'alliance entre les hommes et la nature se fonde d'abord sur une raison esthétique. A la différence d'un mémorial, bien que cette différence soit minime, la sculpture des racines s'impose comme une nouvelle alternative qui intègre les effets de la catastrophe en les traitant comme les possibles d'un objet d'art. Cette *mémoire réparée* offre au regard la prise en charge d'un deuil par la métamorphose d'un drame originel (la tempête elle-même). La démarche morale est d'une simplicité déconcertante : l'homme peut toujours tirer une perspective symbolique rassurante d'un désastre contre lequel il ne peut rien. C'est là une garantie pour l'autosatisfaction de l'artiste qui se sent utile à la société dans les moments difficiles... D'une certaine manière, la réparation, quel que soit le mode qu'elle adopte pour s'accomplir, permet une complaisance esthétique, celle qu'apporte l'idée pour le moins rassurante, que les choses, malgré les pires perturbations, rentrent dans l'ordre - celui de la transmission sans fin d'une perspective apaisée pour l'avenir de l'humanité -.

Comparons ce genre de travail avec celui que réalisent certains praticiens d'un art désigné comme « brut ». A Paris, dans le quartier du Marais, a eu lieu, durant cet hiver, une exposition sur la métamorphose des matériaux. Bien des exposants récusent le label « d'artiste », ils annoncent même qu'ils

pratiquent du « non-art ». Ils utilisent des matériaux de récupération les plus divers pour composer des objets fantaisistes, pour créer un univers baroque post-moderne. Ce sont des tables, des chaises, des lustres, des aspirateurs... Peu importe ! Tous ces objets qui sont fantaisistes et non fantastiques (ce qui n'est pas du même ordre), se présentent comme des objets d'un autre monde, peut-être un monde de l'après catastrophe. Ils sont là pour prouver au regard des visiteurs que, des déchets de la société de consommation, on peut tirer beaucoup de choses différentes et nouvelles, et surtout créer d'autres décors de la vie quotidienne. Il en va d'une transcendance possible du bricolage, en offrant à la bricole obsessionnelle, une nouvelle dimension, celle de produire un cadre esthétique de la vie en rupture avec celui des modèles sociaux habituels. C'est l'injection d'un zeste de mentalité catastrophique dans l'existence, source de notre imaginaire configuré par les déchets.

Le reste a toujours l'air d'être le reste d'une catastrophe, c'est là un avantage pour en faire un moteur de la création artistique. Il est sauvé d'un contexte ordonné, il a souvent un aspect incongru, il ne demande qu'à être associé à d'autres restes. Et il ne demande qu'à être sauvé par la main de l'artiste (ou du non-artiste) qui l'utilisera à bon escient dans la reconfiguration de sa nouvelle fonction. *C'est dans ce sens que le mot réparation peut s'appliquer comme une désignation du passage de la catastrophe à la métamorphose.* La catastrophe appelle la métamorphose selon un mouvement qui semble naturel, et qui peut être repris dans toute démarche artistique. Ce mouvement hautement symbolique est une garantie, pour l'artiste, de faire passer son message optimiste dans une société qui ne cesse de produire des restes, d'une manière pour le moins catastrophique. Il y a d'un côté le recyclage, de l'autre la métamorphose artistique. Les deux sont complémentaires.

4.- La réparation dans des situations post-catastrophiques (A propos de l'architecture d'urgence)

Il est intéressant d'analyser aussi comment, à la suite des catastrophes, les architectes et les artistes répondent aux situations d'urgence. Il ne s'agit plus d'une perspective « mémorialiste » mais de manières d'organiser la vie ou la survie après des événements qui peuvent causer de profonds traumatismes dans la société. En général, de telles interventions concordent avec les actions humanitaires. Elles jouent un rôle d'exemplarité dans la gestion des situations post-catastrophiques.

Considérons le travail de *Shigeru Ban*. Cet architecte est né à Tokyo en 1957. Il fonde son cabinet en 1995. Il est conseiller pour le Haut Commissariat de l'ONU pour les réfugiés. Il se fait connaître par son architecture très légère, comme cette Église de papier de Kobe, réalisée en quelques mois après le séisme, ainsi que des maisons provisoires dans la zone dévastée. Il utilise des tubes creux de papier recyclé et comprimé. Si les tubes de carton sont devenus l'élément par lequel on identifie aujourd'hui couramment l'architecture de *Shigeru Ban*, celle-ci n'est pourtant pas réductible à l'emploi d'un matériau, quel qu'il soit, y compris dans le cas de l'architecture d'urgence conçue pour venir en aide aux victimes du tremblement de terre de Kobé et aux réfugiés du Rwanda. Le matériau est ici le révélateur d'une approche qui cherche à inscrire à nouveau l'acte architectural dans l'actualité. *Les abris d'urgence de Shigeru Ban* rendent opératoires les discours actuels sur les conditions auxquelles serait soumise l'architecture contemporaine. Ces projets montrent effectivement qu'aujourd'hui tout événement local qui touche l'environnement humain ne trouve sa solution que par un traitement à un niveau global, qu'il s'agisse du mode de financement faisant appel à des aides internationales, de la coordination assurée par le Haut Commissariat aux réfugiés de l'ONU pour le Rwanda, de la coopération technique avec des spécialistes de différents pays, du volontariat des habitants de Kobé. Par la mobilisation et l'implication d'intervenants aussi différents, ces projets se présentent comme une proposition à l'attention de la société et de son mode de fonctionnement. Si



Photographies du grand séisme de Kobé et des Maisons en tubes de carton, de l'architecte **Shigeru Ban**, Kobé, 1995

l'on considère le projet pour Kobé, en regard de la situation lors de la catastrophe, on ne peut manquer d'y distinguer une approche critique du système de production de l'architecture. Face aux ruines des structures de béton armé effondrées, *Shigeru Ban* propose l'emploi du carton pour réaliser à moindres frais et en toute sécurité des habitations. Au-delà de l'évidente maîtrise des possibilités techniques d'un matériau apparemment peu propice à un emploi structurel, le projet conduit alors à réévaluer certaines certitudes. La pâte à carton sans forme (mais déjà présente dans l'architecture traditionnelle japonaise par l'intermédiaire des shoji), à l'inverse des amas de décombres inutilisables et irrécupérables, donne naissance à une architecture optimisée sur les plans technique et économique.

Comme l'écrit Arata Isozaki : "si nous définissions *Shigeru Ban* comme un jeune architecte qui, dans la tradition du formalisme de New York, a réussi à réaliser la "Nine Square House" de John Hedjuk, son professeur à Cooper Union, mieux même que son mentor, il nous manquerait quelque chose. Si nous définissions *Shigeru Ban* comme un environmentaliste inventif qui transforme les tubes de carton recyclés en matériaux de structure pour l'architecture, changeant de ce fait la supposition selon laquelle le carton est fragile et souple, il nous manquerait quelque chose. Si nous définissions *Shigeru Ban* comme un activiste social qui développe des abris légers portables et travaille avec des volontaires pour les livrer à des réfugiés en Afrique et aux victimes du tremblement de terre de Kobé, il nous manquerait quelque chose. Nul doute que *Shigeru Ban* est à la fois un concepteur formaliste, un créateur de nouveaux matériaux et un activiste social. Mais nous nous intéresserons ici à tout autre chose. Dans toutes ces catégories, Ban a eu des prédécesseurs qui ont signé leur travail, l'ont breveté et l'ont utilisé pour promouvoir leurs propres réputations. Ce qui distingue Ban de ses prédécesseurs est sa capacité à adopter des comportements et des méthodes qui au premier abord semblent représenter différentes catégories, et à les réduire à la plus extrême clarté, comme un talentueux poète qui met en forme ses textes, pour en faire des bijoux scintillants. Le travail de Ban n'est pas le minimalisme de l'expression. L'expression elle-même est minimale."

La catastrophe est l'occasion de dépasser les limites existantes et de démontrer comment ce qui est éphémère ne demeure pas purement gratuit. Le procédé de recyclage prend part à l'architecture pour lutter contre l'entropie tout en jouant avec le statut éphémère de l'objet produit. En concevant, sur la demande des habitants, une église puis en, proposant des maisons familiales qui permettent de recréer une communauté, *Shigeru Ban* formule une nouvelle origine pour l'architecture et impose une réflexion qui dépasse les notions de contexte, de programme et de moyens en inscrivant l'acte architectural autrement, par une conscience actuelle de ses enjeux. La conception des abris pour Kobé et pour le Rwanda, va ainsi bien au-delà de la réponse circonstancielle aux conséquences dramatiques d'une catastrophe naturelle ou d'une guerre civile, elle est une interrogation très actuelle sur la conception architecturale ainsi que sur son action dans la société. Il est alors curieux de constater combien une situation post-catastrophique exacerbe la relation entre un positionnement éthique et une finalité esthétique. *Peut-on penser que la catastrophe elle-même porte à son paroxysme une interrogation simultanément éthique, politique et esthétique à l'art et à l'architecture ?*

Il est évident aujourd'hui que les réflexions sur les interventions architecturales en situation d'urgence vont se multiplier. Considérons, par exemple, les prises de position exprimées dans la *description du projet et des intentions d'une équipe de l'Ecole d'architecture de Lyon - Joaquim Do Nascimento - Bernard Duprat.*

« Quelle que soit la nature des catastrophes et les dégâts matériels qu'elles provoquent, il en résulte un très grand traumatisme pour les populations. Le traumatisme est d'avoir perdu leurs racines mais bien souvent de véritables drames familiaux suite au décès d'un ou plusieurs membres d'une famille. Dans ce climat de détresse et de désespoir Il est vital pour des milliers de survivants que l'action humanitaire agisse au plus tôt et en répondant parfaitement aux besoins,

La mise au point d'un système d'habitat d'urgence modulaire et livrable sous forme de kit apparaît comme une alternative à la tente sanitaire. Dans la

phase initiale de l'urgence, le sac de couchage ou la tente présentent souvent les seules alternatives possibles. Si l'on ne dispose pas de ces équipements durant le temps de construction d'un habitat plus durable, des films de polyane tendus sur des cordes offriront des abris provisoires. On a coutume de dire que l'abri est un besoin humain, un besoin fondamental. Nous construisons des maisons pour conserver un climat constant à l'intérieur, et pour que dehors restent les pillards (Bruce Archer systematic methods for designers, 1964) Le déterminisme du climat et la protection de la cellule familiale ont largement été acceptés par l'architecte. On reconnaît aujourd'hui que d'autres facteurs non utilitaires influent fortement dans le domaine de l'habitat parfois en dépit du confort ou de toute logique constructive, Il convient donc de s'interroger sur cette dimension " cachée " qu'occupe universellement l'habitat.

À la lumière des réflexions nées de ce premier volet du mémoire, le développement du projet s'articulera autour de Huit principes constructifs simples

- 1- Fabrication en usine des différents composants. Le principe de standardisation et de déclinaison devrait permettre de produire une typologie variée et adaptable en réduisant notablement les coûts de construction tout en offrant un niveau de fabrication élevé.
- 2- Stockages à proximité des zones à risques. Le stockage *In situ* dans des zones à risque réduit permettra une intervention plus rapide ainsi que des coûts de transport réduits,
- 3- Le principe du système livrable en kit présente bien sur un précieux avantage en termes de coût de stockage et de transport, mais également en termes de main d'oeuvre puisque c'est son utilisateur qui effectuera le montage, Cette participation de l'occupant à l'acte de construction pourra représenter la première étape vers une appropriation. Autre avantage du Kit notamment pour les zones difficilement accessible, sa possibilité d'être hélicopté ou parachuté.

4- Un montage simplifié est un corollaire face au manque d'outillage ou de qualification spécialisée, Le principe d'assemblage fera appel à des gestes simples, facilement compréhensible et ne devra pas mobiliser plus de deux personnes. Les éléments constructifs seront de faible dimension afin de tous êtres manu portables, le niveau technique de l'ensemble reste assez rudimentaire afin d'être facilement assimilable voire reproductible ou adaptable par l'artisanat local.

5- l'inconnu du soi nous contraint à imaginer différents systèmes d'adaptation au soi. La liaison au terrain sera adoptée en fonction de la nature ou de la pente du soi. Ce type de "liaison précaire" offre l'avantage de ne pas "geler" le soi ente restituant immédiatement après démontage des modules, il reste disponible et avec un minimum d'altération.

6- La modularité du système offre la possibilité de s'adopter à l'occupation par un jeu de combinatoire, donc d'accueillir des familles plus ou moins nombreuses, ou de remplir des affectations autres que celles du logement. En fonction du niveau d'équipement et du niveau de performance à atteindre, les modules pourront tout aussi bien faire office de latrines, d'infirmerie ou de dépôt,

7- l'Architecture du projet se veut volontairement a-personnelle, afin d'être plus facilement appropriatif par ses occupants,

8 - Cet abri s'affirme volontairement comme un habitat de crise »

Les traitements architecturaux qui tentent de répondre dans l'urgence aux effets d'une catastrophe ont certes une finalité plus pragmatique qui les différencient des modalités artistiques que nous avons évoquées, parce qu'ils s'inscrivent dans une logique opérationnelle de la réparation. Il est intéressant de voir comment se développe, pour les temps futurs, une *esthétique de l'urgence* qui se distingue de celle qui caractérise la précarité. Cette nouvelle esthétique semble bien associer paradoxalement l'éphémère et le durable comme deux catégories qui ne seraient plus en opposition. Elle prend en compte une permanence des risques comme faisant partie des modes de vie contemporains.

II.- PATRIMONIALISATION ET RÉPARATION

Aux journées du patrimoine, les châteaux, les maisons, les bâtiments industriels, les jardins, et bien d'autres sites, privés ou publics, sont livrés au regard de tous. Leur conservation soignée révèle l'acharnement contemporain à vouloir sauver de la dégradation et de l'oubli tout ce qui est en mesure de faire trace dans l'histoire. Contre l'angoisse des incertitudes que provoque l'avenir, la fébrilité de la sauvegarde s'exerce dans le blanchiment, le polissage, dans la restauration de ce qui devrait ne jamais disparaître. Et les gens prennent plaisir à visiter ou à revisiter ces lieux qui leur présentent une histoire qui les fait rêver. On entend dire que l'histoire est finie, mais il reste cette jouissance de la rétrospection dans un décor patrimonial de plus en plus choyé qui offre au moins une garantie de sens au temps présent. L'idéal de l'homme est-il de devenir lui-même un objet patrimonial pour donner un sens à sa vie ?

Que chacun puisse un jour voir ce que l'autre conserve, tel est l'idéal de l'ouverture à « l'intimité patrimoniale ». Il faut bien s'en remettre à l'évidence : la patrimonialisation appelle une dynamique collective de la conservation. Si le patrimoine est le plus souvent privé, sa visibilité publique permet de croire qu'il soude la communauté, locale ou régionale. Le consensus établi autour de la nécessité de la restauration ne rencontre guère d'opposition parce qu'il apparaît comme la mise en œuvre de la communauté

elle-même. Présenté pour un temps limité au regard public, le patrimoine privé apparaît comme l'affaire de tous. Grâce aux aides collectives données à des particuliers, la conservation patrimoniale sert de socle à la communauté. Ainsi l'idée de patrimoine est-elle prise pour une valeur transcendante parce qu'elle devient l'essence ultime de la communauté. Même si elle ne profite pas de toutes ces richesses accumulées et restaurées, la collectivité est obligée d'assumer la charge des patrimoines qui font l'identité des régions. L'entourloupe est de taille : le patrimoine privé recourt à des fonds publics pour devenir virtuellement une propriété symbolique commune. Faisant partie du paysage qui est « à tout le monde », la sauvegarde d'un manoir rend légitime une participation financière collective.

Les propriétaires d'un patrimoine privé jouent le rôle de témoin public de leur travail de conservation. On n'est plus témoin d'une histoire mais témoin de la conservation d'une histoire, d'un lieu, d'objets... Cette nouvelle forme de témoignage est une arme du développement culturel puisque chacun, le notable, le paysan ou l'artisan, est appelé à témoigner du patrimoine « vivant » qu'il représente aux yeux des autres. C'est de cette manière que les identités locales trouvent leur raison d'être et de perdurer. Chaque métier encore exercé, chaque castel bien restauré prennent alors l'étrange figure d'une survivance. Ce qui est logique puisque, pour témoigner de ce qui a été, il faut apparaître comme un survivant. Le décor de notre survie patrimoniale témoigne paradoxalement de notre amour de la vie au temps présent.

Revers consolant des menaces du désastre, le patrimoine est à l'image des villages fleuris en été. Pour que règne l'assurance d'un bonheur que le temps ne perturbe pas, il faut que les lieux restaurés, à l'image des ronds points décorés, révèlent combien le malheur passé ou à venir peut être oublié. Dans un monde qui, à bien des égards, paraît insensé, cette consécration patrimoniale est le signe d'un apaisement partageable, ce signe qu'offrirait le principe de l'autoconservation comme figure de l'éternité. Si l'histoire toujours revisitée est source de conflits, le patrimoine nous offre la représentation commune d'une réconciliation avec nous même. A l'encontre du « devoir de mémoire », il est devenu une invitation à l'oubli. Au « plus jamais ça », telle une incantation à la fin des horreurs, il répond par un

« toujours comme ça », tel un appel au passéisme serein. La « guimauve patrimoniale » vient aussi compenser le pathos de l'esprit mémorialiste qui caractérise notre époque. Les nouveaux monuments, œuvres d'artistes ou d'architectes, érigés à la suite des guerres, des accidents, des catastrophes, des attentats terroristes, dédiés à la commémoration de la mort en masse, sont là pour nous rappeler nos angoisses et le sens de l'histoire de l'humanité, tandis que les patrimoines nous offrent un paysage alternatif, celui de notre survie dans *un environnement esthétique durable*.

Rendue visible sur tous les territoires, pareille entreprise de conservation finit par créer son propre effet d'apesanteur. Ce décor patrimonial renvoyé en miroir de nous-même nous impose la prééminence d'un sens immuable donné au temps qui file. Qu'il s'agisse de la nature, des bâtiments, des bourgs muséifiés, le paysage frappé par le cachet de la patrimonialisation demeure tellement disponible au regard que la transmission devient un certificat de garantie d'un présent qui prendrait immédiatement valeur de passé. Pareille organisation de la réflexivité nous fait entrer dans l'empire d'une conservation rétrospective qui abolit les angoisses d'un devenir insensé. Les journées de l'exhibition patrimoniale sur tout le territoire semblent donc nous dire : « il pourrait en être toujours ainsi ». Le patrimoine a *valeur de réparation* : ce qui nous déchire peut disparaître grâce à la patrimonialisation, la guerre des identités culturelles trouve une solution pacifique dans le folklorisme... Le patrimoine est la mise en œuvre de la paix civile et de sa perpétuation possible dans la mesure où les individus eux-mêmes sont traités comme des objets culturels, conservables et montrables, chacun ayant un savoir-faire transmissible. Par-delà les conflits ethniques ou tout simplement familiaux, la perspective patrimoniale unit ce qui est divisé, proposant à l'échelle du monde le décor bien vivant d'une *épiphanie de l'auto-conservation*.

Alors se pose la question suivante : comment cette atmosphère pour le moins lénifiante de la patrimonialisation ne produit-elle pas elle-même une angoisse collective au lieu de la conjurer ? On sait combien les dégradations, les impossibles sauvegardes de bâtiments et de sites, les désastres, le vandalisme, la destruction des grands symboles de l'humanité provoquent des réactions collectives violentes comme si de tels phénomènes portaient

atteinte au devenir de la planète Terre. Rarement il est fait allusion à l'envers de pareilles craintes, c'est-à-dire au stress que peut engendrer l'enfermement patrimonial malgré la magnificence de son décor. Faut-il croire que l'angoisse de la disparition, de la destruction est si active, si déterminante qu'elle a la faculté d'occulter celle de la conservation ? On pourrait penser que les représentations collectives de la continuité temporelle et spatiale, préservées par les objets du patrimoine, soutenues par l'esprit de la patrimonialisation de la vie humaine, ont pour fonction de contenir la hantise commune d'une discontinuité insensée, de cette discontinuité qui semble bien anéantir l'idéalisme de la transmission. Il est clair que face au défi d'un rythme accéléré des accidents et des catastrophes, et de la menace que tout pourrait un jour être encore pire, l'ordre patrimonial procure l'illusion tenace d'une survivance pérenne et plus sereine. Jamais il ne réussira pourtant à nous faire croire que le pire est derrière nous.

A notre époque où la conservation du patrimoine fait l'objet de tous les soins, l'inquiétude que provoquent sa dégradation ou sa disparition, peut venir maintenant de l'invasion par la masse des touristes des sites naturels comme des lieux historiques. C'est un étrange paradoxe ! L'objectif démocratique le plus commun des politiques culturelles est celui de l'accès à la culture pour tous, et, par conséquent celui, plus mercantile, d'une certaine rentabilité possible des sites et des monuments. Les afflux de touristes sont la preuve de la consécration d'un lieu ou d'un bâtiment patrimonial, de la réussite de leur mise en valeur. Mais les touristes peuvent devenir la cause d'une certaine calamité de la sauvegarde par leurs comportements et surtout par leur quantité croissante. Il y a déjà longtemps que les ruines de Pompéi sont menacées par les dégâts que produisent les visiteurs. Des mesures de préservation ont été prises. Les grottes de Lascaux ont été reconstruites « à l'identique » pour sauver d'un péril inéluctable le modèle d'origine, celui qui demeure encore aujourd'hui le certificat de garantie de l'authenticité du site. D'autres copies peuvent être réalisées, même sur d'autres territoires que celui de la Dordogne. Et récemment, l'information circulait que le Mont Blanc lui-même était susceptible d'être abîmé par les afflux de marcheurs durant l'été. Un maire de la région a déclaré que le Mont Blanc se méritait, qu'il ne devait pas être accessible aussi facilement. Telle pourrait bien être la devise

du futur : la patrimoine se mérite, il ne doit pas être accessible sans « montrer patte blanche ».

Mais les touristes préfèrent les sensations fortes que provoquent le Mont Blanc ou le Château de Versailles, aux impressions subtiles et variées qu'offrent les paysages de verdure et les friches industrielles dans les différentes régions de France. S'il n'est pas envisageable de multiplier les copies des sites les plus célèbres, pour répondre aux impératifs de leur conservation optimale, faut-il en arriver à sélectionner les visites des touristes eux-mêmes ? Serait-il alors souhaitable de « moraliser » les rapports sociaux aux patrimoines en développant une écologie de leurs usages ? Il est difficile d'imaginer que l'on puisse faire appel aux valeurs morales pour les protéger de la masse des touristes sans rétablir une certaine conception de la « sacralité » des bâtiments patrimoniaux. Depuis quelques décennies, la polyvalence de leurs usages vient de leur désacralisation, rendue nécessaire pour démontrer que toute construction, qu'elle ait eu une fonction civile ou religieuse, est digne d'une consécration patrimoniale. Les églises elles-mêmes peuvent servir de salles de bal ou de lieux d'exposition. Et bien souvent les maires ne savent plus trop qu'en faire. L'un d'eux a même proposé d'en raser une parce que son entretien coûtait trop cher à la communauté. Qu'il s'agisse de grands monuments qui attirent une foule de visiteurs ou de bâtiments restaurés sans finalité déterminée, le même effet de banalisation culturelle se poursuit avec l'accumulation de tous ces biens patrimoniaux dont la fonction originale ne peut être maintenue au nom du seul respect de l'authenticité historique.

Les journées du patrimoine permettent de découvrir des lieux insolites et de dévoiler au regard de tous combien leur variété devrait appeler la curiosité. Elles ne changent en rien le rassemblement, sur des sites les plus réputés, des masses de touristes qui désertent des lieux et des bâtiments déjà destinés, bien qu'ayant été restaurés, à rester vides, et sans doute sur le plus long terme, à être de nouveau abandonnés. On peut se demander alors si l'état d'esprit qu'implique la patrimonialisation systématique n'est pas en train de produire de nouvelles ruines, celles des bâtiments restaurés qui ne serviront jamais parce qu'il y en a trop. Faut-il espérer des excès mêmes de la

conservation patrimoniale un retour des ruines ? Une certaine esthétique de l'abandon s'est aussi développée avec les habitats éphémères, comme les maisons en carton des SDF, qui ont pu faire l'objet d'une exposition publique. Rappelons qu'en l'été 2000, sur le parvis de Notre-Dame, des *homeless* ont été conviés par un artiste à s'installer comme une peuplade de nomades. Ils sont devenus pour quelques semaines de artisans de la vie sociale en situation post-catastrophique, donnant à voir les moyens de survie indispensables au cas où un désastre se produirait. Entre l'Arc de Triomphe et la maison en carton d'un *homeless*, tout peut donc être donné à voir comme objet patrimonial.

Si les touristes deviennent plutôt des badauds lors des *journées du patrimoine*, c'est que toute opération « portes ouvertes » est une manière de montrer aux autres une part intime d'un lieu ou d'en appeler à cette relation d'intimité en la projetant dans la sphère publique. En ce sens, ce jeu du dévoilement au regard de l'autre pourrait bien être à l'opposé de ce qui habituellement caractérise le regard indifférencié de la masse des touristes. On pourrait même penser que dans les pratiques touristiques, sur des sites pourtant très connus, il y a toujours une recherche de cette relation intime, particulière, à l'histoire que représentent les objets et les lieux. *Les journées du patrimoine* auraient-elles pour fonction de nous faire oublier momentanément la modélisation actuelle de notre regard porté sur les objets culturels ? Elles se présenteraient alors comme *la fête du voyeurisme culturel*. Il est pourtant difficile d'y croire, car le fait que « tout est donné à voir », conditionnant ce que nous allons voir, entraîne la perte de cette sensation que les choses elles-mêmes nous regardent. L'équivalence générale des modalités de perception des choses patrimoniales - ce qu'on pourrait appeler « la mentalité patrimoniale » - finit par exclure l'éventualité de rencontrer la moindre incongruité susceptible de provoquer la curiosité.

En effet, les habitudes de visiter les sites les plus connus ont façonné nos manières de voir. Plus la didactique de la perception des objets s'impose avec ses modèles de narration et de perception, plus la liberté de notre regard devient l'illusion que nous nous faisons de notre propre relation intime aux lieux et aux objets. Même si nous pouvons nous convaincre que nous ne

sommes pas là « en touriste », ce que nous partageons, ce ne sont que les effets d'une institutionnalisation du sens qui nous habitue à nous convaincre de la rationalité conventionnelle de nos goûts. Les divergences de perception, les rejets ou les éloges, nous les exprimons comme des points de vue qui devraient nous différencier. Mais avec l'exhibitionnisme culturel contemporain, fondé sur le principe de la surexposition, comment notre regard pourrait-il encore remarquer la singularité de ce qu'il voit ? Les choses ne nous regardent plus, nous apprenons à les voir en miroir de nous-mêmes afin que les choses ne soient plus que des objets culturels. Tout ce « qui fait culture » est ainsi destiné à être présenté au regard public pour satisfaire la jouissance collective d'une organisation spéculaire à laquelle rien ne devrait échapper. Ainsi s'accomplit la capture de notre regard.

1.- L'aménagement artistique des villes et la logique de la réparation

L'aménagement artistique des villes, de leurs places, de leurs parcs publics, des sites propres comme ceux des tramways, constitue un patrimoine du futur qui prend le sens d'une réparation toujours active de la cohésion urbaine. Le citoyen assiste, au rythme des chantiers et des réalisations architecturales et artistiques, à un jeu de métamorphose de la ville et de sa réparation. C'est pourquoi le patrimoine artistique et architectural assure, dans une perspective futuriste, et parce qu'il semble se faire en temps réel, la figure d'un destin toujours positif pour la ville. Cette vision d'une anticipation de l'avenir, en train d'être accomplie au temps présent, démontre combien la ville elle-même est le territoire idéal de la projection patrimoniale, sans que pour autant, le passé soit renié ou détruit. Avec ses métamorphoses et ses restaurations, la ville associe les temporalités qui font l'histoire de son développement.

En ce sens, les *journées patrimoniales* se font pour ainsi dire tous les jours puisque la ville s'impose au regard comme un laboratoire public de la

conservation et de la projection dans le futur. La visibilité permanente des réalisations architecturales et artistiques est la preuve de la reconnaissance de ce qui est contemporain. L'aménagement artistique du parcours d'un tramway est devenu à la mode. Sans doute est-ce une manière de promouvoir dans l'espace public une dimension esthétique qui donnerait davantage de cohérence à la ville, en supposant que cette cohérence spatiale et temporelle reste toujours à conquérir dans la perspective d'une perfection. La ville de Montpellier est devenue en France un exemple traditionnel de cette métamorphose interminable qui semble s'orienter vers un « toujours mieux ». Et l'architecture et l'art ont pour rôle de satisfaire idéalement, c'est-à-dire de manière visible, voire ostentatoire, l'accomplissement d'un « toujours mieux ». On peut bien entendu attribuer une origine politique à une telle volonté, à un tel dessein, mais ce n'est pas suffisant, la ville de Montpellier s'offre comme modèle pour l'avenir des villes, et la concurrence entre les villes se soutient de plus en plus de ce développement de l'architecture et de l'art, et du paysage. Si une telle organisation de l'aménagement architectural et artistique des villes ne se fonde pas sur une « logique de la réparation », d'une certaine manière, elle s'inscrit dans cette logique comme en atteste l'exemple toujours cité du musée Guggenheim réalisé par *Franck Guéry* à Bilbao - ce musée, dit-on, aurait permis, par sa situation et surtout pas l'exception esthétique qu'il représente de créer une sorte de lien spatial dans un quartier qui était censé avoir perdu sa propre cohésion -. Il y a en filigrane, dans l'installation d'une œuvre d'art, comme dans l'implantation d'une œuvre architecturale, cette volonté politique et sociale de démontrer qu'une « réparation est accomplie dans un tissu urbain plus ou moins déchiré ». L'aspect « subversif » de l'opération, dans la mesure où il faudrait encore le signaler publiquement, viendrait alors de l'audace des réalisations elles-mêmes et de leur place dans la ville. Ce serait les instances institutionnelles, gérantes de l'espace urbain, qui décideraient elles-mêmes de leur propre subversion par le traitement, pour l'opinion publique, d'un passage du « choc » éventuel à l'intégration visuelle. Il s'agit là d'une pratique gestionnaire des « bouleversements visuels » dans l'espace urbain qu'entraîne toute forme hystérique de l'esthétisation des villes contemporaines.

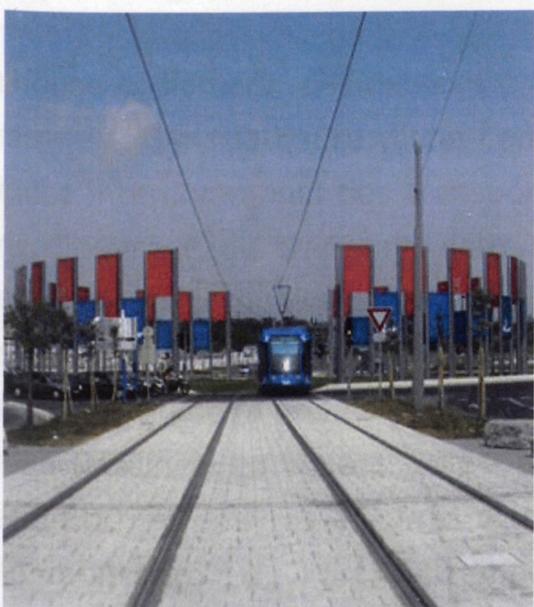
L'art dans la ville, l'art à la portée de tous... Des artistes internationaux donnent leur vision de la ville de Montpellier. **Elisabeth Garouste et Matthia Bonetti**, figures du design contemporain ont, quant à eux, donné aux tramway ses couleurs et son décor intérieur. Ils ont créé pour l'intérieur des rames un décor unique aux formes arrondies, aux couleurs nuancées : une large voûte bleue, du vert anisé, des banquettes, barres et anneaux de maintien dans le pur style néo-baroque. Les rames sont décorées d'un vol d'hirondelles argentées.

A la station Université des sciences et des lettres, on trouve l'**Hommage à Confucius** d'**Alain Jacquet**. Poursuivant la tradition du Pop-Art dans les années 60, Alain Jacquet a réinterprété les œuvres d'art les plus célèbres et co-inventé le principe du "mechanical art". Il livre ici une sculpture inspirée par le système binaire, en hommage au père de notre environnement informatique actuel.

L'esplanade du Corum accueille les **Allégories** d'**Allan Mc Collum**. Cette œuvre qui se dit être "une allégorie de la dissolution et de la renaissance : La résurrection par la technologie moderne", reproduit grandeur nature cinq statues mutilées, et détournées, de couleurs vives et modernes, polies pour paraître brillantes et neuves.

La **Constellation Humaine** de **Chen Zen**, créée pour le quartier de la Paillade se compose de deux grandes assiettes sphériques autour desquelles sont installées soixante dix chaises en alliage d'aluminium copiées sur les modèles prêtés par les habitants du quartier. Cette Constellation Humaine symbolise "les champs modernes du dialogue et de l'échange fraternel entre les peuples".

L'œuvre de **Ludger Gerdes** est centrée sur le principal rond-point du nouveau quartier des facultés, station Port-Marianne. Elle se veut vecteur de communication entre "les ordres symboliques et les systèmes sociaux". Ses couleurs sont une allusion à celle de la République française. Le tramway passe au milieu de cette arène de 40 mètres de diamètre.



Art et tramway (photographies à Montpellier : *L'Hommage à Confucius* d'Alain Jacquet, *La Constellation Humaine* de Chen Zen, « L'arène » de Ludger Gerdes et l'un des 32 sièges de Sarkis ; photographie à Mulhouse : *Tram-Trame*, de Daniel Buren)

Suivant la thématique du **Voyage**, **Sarkis** a imaginé pour la rue Maguelone d'installer trente deux sièges posés sur des balises lumineuses, de part et d'autres des seize palmiers qui seront plantés le long de la voie du tramway. Chaque siège renvoie à une des merveilles culturelles du monde, le Taj Mahal, Sainte Sophie ... La distance d'"ici" à "Ailleurs" est gravée sur les sièges. 13 326 438 mètres pour le Jardin des pierres de Kyoto !

Quatre étudiants des Beaux-Arts de Montpellier ont été chargés de décorer les murs du quai de la station Hôtel de Ville avec quatre panneaux de type "azulejos" d'environ huit mètres de long. Les deux créations sélectionnées représentent d'une part les monuments d'un Montpellier à la fois synthétisé et rêvé et de l'autre des personnages célèbres ou non, représentant la diversité sociale et culturelle de Montpellier.

A Mulhouse également, des oeuvres d'art ont été installées le long des lignes du tramway. Dans le cadre d'une commande publique initiée par le Sitram (Syndicat intercommunal des transports de l'agglomération mulhousienne), maître d'ouvrage du tramway, deux artistes de renom ont concrétisé un projet sur l'espace public le long du tramway. Star "confirmée", le Français **Daniel Buren**, connu pour ses colonnes dans la cour du Palais-Royal à Paris, a imaginé de grandes arches colorées aux stations de la ligne 2 « Coteaux - Nouveau Bassin ». La ligne 1 Gare - Bourzwiller sera quant à elle jalonnée courant 2007 d'oeuvres insolites signées de l'Allemand Tobias Rehberger, "étoile montante" de l'art contemporain. Les arches monumentales et colorées signées **Daniel Buren** sont hautes de 8 mètres et enjambent la plate-forme du tramway, elles signalent les stations et créent une continuité sur le parcours de la ligne 2 du tramway. Elles sont peintes dans une palette de couleurs très vives, sauf la face extérieure qui porte les rayures emblématiques du travail de l'artiste. Celles-ci se prolongent parfois au sol depuis la station et créent ainsi un maillage « virtuel » dans la Ville.

Parmi les oeuvres conçues par **Tobias Rehberger** pour la ligne 1 du tramway mulhousien, citons « *Muullhhoouuse (Mulhouse houses)* ». Un pavillon ressemblant à un abribus futuriste, installé à proximité de la gare. Il porte le nom d'une ville dont l'étymologie est identique à celle de Mulhouse

(Casa Molino en Italie, Mülhausen en Allemagne ou Millhouse en Angleterre). Grâce à une liaison Internet, s'il pleut dans une de ces trois villes le pavillon se transforme en fontaine. Direction l'Australie avec « *Shannon Rock* ». Un « *puit* » recouvert d'une plaque de verre, creusé à proximité du parvis de la gare et au fond duquel une lampe réplique l'état du jour aux antipodes de Mulhouse. Plus incongru : un petit champ de pommes de terre sera planté et cultivé au pied de la Tour du Bollwerk. La légende veut qu'une pomme de terre d'or soit enfouie dans le sol...

Le compositeur de musique électronique *Pierre Henry* a composé les annonces sonores des stations du tramway qui sont diffusées dans le tramway. La conception des couleurs extérieures et intérieures du tramway est une création de l'artiste espagnol *Peret* à laquelle les habitants de l'agglomération mulhousienne ont participé en donnant leur voix à son projet « ensoleillé » suite à un concours. Une 1^{ère} en France !

Cette commande publique artistique est en effet exceptionnelle et unique puisque c'est la première fois qu'il est décidé de confier chaque ligne de tramway intégralement à un seul artiste. En ce sens, le concept imaginé par *Daniel Buren* crée une véritable trame virtuelle à travers la ville et donne un repère incontournable des stations du tramway tout au long de la ligne. L'oeuvre de *Buren* est de plus à mettre en perspective avec l'oeuvre de *Rehberger* sur la ligne Nord-Sud, plus intimiste et poétique. Concernant les espaces verts, plus de 1000 arbres ont été plantés le long des lignes de tramway.

Les arches de *Buren* symbolisent les portes d'entrée et de sortie des stations de tramway de la ligne Est-Ouest, pour rendre les stations visibles à distance. Mais la force et l'originalité du choix mulhousien repose bien sur le fait de confier chaque ligne à un artiste. C'est pourquoi le Comité Artistique a fait appel à un autre artiste de renommée mondiale pour la ligne Nord-Sud, reliant la Gare à Bourtzwiller : l'allemand *Tobias Rehberger*. Deux lignes, deux projets complètement différents : l'un plus monumental, l'autre plus intimiste et poétique. Mulhouse joue ainsi la carte de l'originalité. Ainsi par exemple à Bourtzwiller, un projet d'aménagement de jardin ouvrier est prévu par l'artiste au niveau de la station Rattachement. Le concept de *Tobias*

Rehberger est effectivement moins "lisible" que celui de Daniel Buren au premier abord : son travail est plus discret et repose sur un ensemble de neuf oeuvres totalement différentes mais ayant un point commun, la référence aux "connexions", entre passé, présent et avenir et entre les habitants de la ville. Connexions que le tramway va également établir à travers la ville.

Le discours officiel qu'on retrouve dans le site Internet « Tram-Tram » de la ville de Mulhouse est le suivant : « Le débat sur l'utilité ou non d'une oeuvre d'art est infini et ne peut être tranché... A chacun de l'apprécier au regard de sa sensibilité personnelle. Ces oeuvres sont pour notre ville, une façon d'affirmer son nouveau visage : une ville à la fois créative et audacieuse. Il existe aujourd'hui un « tourisme culturel » dont Mulhouse souhaite tirer profit grâce aux créations de ces deux artistes renommés pour le tramway, l'avenir nous le confirmera. D'ailleurs à la question "est-ce de l'art ?" est légitime, Daniel Buren lui-même le dit : *« Je n'ai jamais dit que ce que je faisais était de l'art. L'artiste qui l'affirme le dit généralement pour coupe court à la polémique. Il est très important de laisser le public, la société, décider de ce qui relève ou non de l'art. Mais si ce que je fais n'est pas de l'art, alors qu'est-ce que c'est? Je préfère laisser la question ouverte. »*

Que l'art puisse servir l'image de marque d'une ville, c'est là un fait indéniable. Quant à savoir si l'art est ou non de l'art, c'est sans doute ce qui reste d'une idéologie de la subversion des années 60-70. L'organisation de la commande publique montre bien que la « réparation » du territoire urbain est dans l'esprit d'une dynamique de la ville. Voilà ce qui est dit officiellement sur le même site : « Concernant le financement de la commande publique artistique, il bénéficie du dispositif dit " 1% artistique " qui consiste à consacrer 1% du coût des constructions publiques à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs oeuvres d'art spécialement conçues pour le projet considéré. Enjeu important du développement de la création contemporaine dans le domaine des arts le " 1% " permet à des artistes de tendances diverses de créer des oeuvres pour un lieu de vie quotidien, de collaborer avec des architectes et d'éveiller le public à l'art de notre temps. Pour le tramway de Mulhouse, le coût de la commande publique artistique n'atteint que 0,7% du coût total du projet (soit 1,5 M€). Il est financé à

hauteur de 50% par le Sitram, 40% par l'Etat et 10% par la Ville de Mulhouse. Il est à noter que l'acier utilisé pour fabriquer les arches de Buren a été gracieusement offert par l'entreprise fournisseur, Arcelor. »

Cette commande publique s'adresse à des artistes de notoriété internationale. Les créations artistiques et architecturales dans la ville, pour répondre à la promotion d'une image de marque, ne peuvent pas être réalisées par des artistes et des architectes locaux. « Faire appel à des artistes locaux pour un travail aussi important – créer un concept artistique sur une ligne entière de tramway, sur plus d'une dizaine de kilomètres – n'aurait pas été possible. Une demande d'une telle envergure ne pouvait être confiée qu'à des artistes de renommée internationale, bénéficiant d'une solide expérience de ce type de réalisation. Le **Kunst Kompass 2004**, célèbre classement annuel des 100 artistes vivants les plus reconnus réalisé par le magazine allemand Kapital, classe en effet Daniel Buren à la 58ème place mondiale (seuls 3 autres Français sont classés) et Tobias Rehberger en 38ème position. Il faut également savoir que 90 à 95 % du coût engendré par la commande publique artistique est dévolu à la réalisation de l'œuvre, le reste servant à rémunérer les artistes. D'autre part, c'est une entreprise française et de la région qui a fabriqué les arches : l'entreprise VIRY, basée à Remiremont dans les Vosges. Spécialisée dans la construction métallique, cette entreprise a eu la charge d'importants projets comme les coupoles métallo-textile de la Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris, les verrières du grand Louvre ou encore le palais des Droits de l'homme à Strasbourg. »

L'aménagement artistique des villes se fait de la même manière dans bien des villes de France. Les œuvres sont certes différentes mais les manières de procéder et d'investir l'espace urbain semblent bien être identiques. Vu d'un point de vue plus général, on pourrait constater que la singularité artistique et architecturale s'affiche à partir d'une relative uniformisation du traitement de l'espace urbain. On peut remarquer aussi que certaines démarches, depuis plus d'une dizaine d'années, se veulent différentes. En 1996, **Alan Sonfist** avait par exemple choisi New York pour y développer avec « *the revival garden* » l'expérience de la friche évolutive, laissant la nature entrer en tension avec l'urbain tandis que les espèces évoluent au cours du temps.



Time Landscape, Alan Sonfist, New York, 1996

C'est l'exemple d'une création sur un terrain vague en plein cœur de Manhattan d'une forêt telle qu'elle devait exister avant l'arrivée des colons. Mais dans quelle mesure il ne s'agit pas là aussi de maintenir la vision « patrimoniale » d'une histoire du territoire ?

Les critiques qui peuvent être faites contre les installations artistiques dans les villes – celles que présentent les sites de chaque ville – n'ont guère d'intérêt parce qu'elles convergent exclusivement vers un refus de l'art contemporain et qu'elles n'ont pas d'autres raisons. Du coup, il n'y a pas d'effet réel d'incongruité dans cette logique de développement artistique des villes, tout ce qui apparaît dans l'espace urbain est préalablement destiné à « faire lien ».

2.- L'obsession de la production des liens spatiaux

Il est indéniable que la fonction thérapeutique de l'art peut se traduire par des modalités de réparation dans la vie sociale urbaine. Mais il est vrai aussi que de telles modalités peuvent être désignées autrement surtout quand les artistes et les pouvoirs politiques commanditaires se représentent le traitement de l'espace urbain comme la mise en œuvre d'un apaisement. Dès lors, l'utilité de l'art fait problème puisque celle-ci suppose plutôt l'idée d'une reconnaissance utile de son inutilité. Selon Adorno, « l'utile pur et simple est impliqué dans des responsabilités : il participe à la désertification du monde et à l'inconsolable, sans que les hommes puissent pourtant être d'eux-mêmes capables d'une consolation qui ne serait pas un leurre. »⁷ La consolation qu'on peut attendre de l'art implique une certaine inutilité qui devient la condition même de l'appréciation esthétique des interventions artistiques faites dans la ville. Mais aujourd'hui, cet esprit de consolation qui apparaîtrait comme une finalité du développement artistique dans l'espace urbain n'est pas ouvertement manifesté comme tel parce qu'il se traduit par des jeux de compensation dans la métamorphose des villes. Ces jeux

⁷ .- Théodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Desclée de Brower, Paris, 2002, p. 100

correspondent le plus souvent à des mises en scène des transformations de la ville qui deviendront de plus en plus sophistiqués. Ainsi, les futurs chantiers urbains sont appelés à devenir des « chantiers en gants blancs » lorsque les ouvriers auront pour mission de montrer au public que leur activité participe elle-même de l'esthétique de la ville. On n'en est pas encore là, mais c'est tout de même prévu.

Pour que se réalise idéalement une atmosphère publique de consolation, il faudrait en quelque sorte que l'inutile apparaisse dans la démonstration de ce qui est utile comme la source des signes esthétiques. On pourrait dire, d'une certaine façon, que l'inutilité caractérisant la création artistique, fonctionne comme un souvenir de la « dépense somptuaire », de ce prestige qui était réservé à la noblesse et qui, désormais, semble, par l'intermédiaire des maires, devenir une figure de la démocratie. La nécessité du décor urbain dans la métamorphose des villes se doit de répondre au « désir de tous », et en ce sens satisfaire le principe d'une utilité indubitable, la création artistique gardant son inutilité originale comme une sorte d'aura. L'utilité est actuellement finalisée par la production des liens spatiaux et sociaux. C'est en ce sens qu'elle répond à une logique de la réparation. Si, comme l'écrivait Théodor W. Adorno, « la question du fonctionnalisme est celle de la subordination à l'utilité »⁸, on semble pouvoir considérer qu'actuellement, l'inutilité qui caractérise la création artistique, est pensée du point de vue d'une utilité esthétique reconnue dans l'espace urbain d'une manière consensuelle. Car, dans le même sens, c'est l'esthétique comme finalité du devenir des villes qui légitime la production des liens spatiaux et sociaux par l'art et par l'architecture. Toujours selon Théodor W. Adorno : « Dans la société bourgeoise, l'utilité a sa dialectique propre. L'utile serait un point suprême : ce serait la chose devenue humaine, la réconciliation avec les objets, qui cesseraient alors de se murer contre les hommes, lesquels à leur tour cesseraient d'infliger aucune honte aux objets. »⁹ Mais cette forme-là de l'utilité ne cesse d'être galvaudée par le fait que la culture demeure inséparable de la marchandise.

⁸.- Adorno, *L'art et les arts*, *ibid.*, p. 100

⁹.- *Idem*, p. 100-101

L'idéologie de la réparation permet à l'art et à l'architecture de recourir implicitement à une dimension éthique pour masquer l'arbitraire présent à toute finalité esthétique. La réparation, qu'elle soit implicitement ou ouvertement énoncée, sert de « cadrage moral » à l'expansion de l'esthétique comme finalité suprême du devenir des villes. Car, il y a, selon nous, deux manières conjointes de régler objectivement l'arbitraire de toute création implantée dans l'espace urbain : la première relève de la « participation démocratique » et de la reconnaissance partagée de l'intérêt commun, la seconde est d'ordre moral, elle suppose que la légitimité de l'œuvre se fonde sur la reconnaissance visuelle d'une réparation des liens spatiaux et temporels. Si l'arbitraire persiste comme le signe de la liberté de création, comme celui de l'imagination de l'artiste ou de l'architecte, ou encore comme celui d'une inutilité essentielle, c'est dans la mesure où il peut être masqué par le jeu de la transparence qu'offrent de telles procédures mentales de la légitimité. La dimension éthique de la réparation dissuade toute contestation parce qu'elle est un garde-fou contre les extravagances de l'esthétique. L'arbitraire ne doit en aucun cas disparaître puisqu'il a partie liée avec ce qui peut faire la singularité de l'œuvre, mais il subit un tel mode de règlement politique et moral qu'il demeure le plus souvent réservé aux notoriétés du monde de l'art et de l'architecture. Le choix du nom reconnu de l'architecte est une caution de l'arbitraire possible de sa création. Ensuite, la réalisation de son œuvre suivra, au gré des discours qui la mettent sur la scène publique, les modes de légitimation morale et politique les plus convenus et, parmi lesquels, l'idéologie de la réparation s'avère particulièrement fédératrice.

Cette alliance entre l'esthétique urbaine et une éthique démocratique fait de la métamorphose présente d'une ville un modèle pour les représentations publiques de l'avenir. Elle réussit à imposer le décor de ce que peut être la figure du devenir. C'est en ce sens où elle produit des effets de pacification contre les crises qui agitent les périphéries urbaines. Chaque ville semble pouvoir se donner les moyens de créer et de gérer ses propres attraits. Et l'idéologie de la réparation puise alors ses arguments dans la négation critique d'un urbanisme passé, d'un urbanisme qui n'a pas su tenir compte du plaisir

commun de vivre en ville. L'esprit d'une communauté urbaine (le plan moral) se fonde sur l'aménagement architectural et artistique de la ville (le plan esthétique). Grande est la tentation pour les maires de montrer que « leur » ville peut être de plus en plus attrayante dès lors que ceux-ci mettent en œuvre ce devenir esthétique urbain comme la seule expression contemporaine d'une « éthique urbaine ». Du coup, l'idéologie de la réparation se joue aussi dans la réconciliation entre l'esthétique et l'éthique comme si les finalités propres à l'esthétique – c'est-à-dire à la création architecturale et artistique – ne suffisaient pas à faire rêver le futur de la ville, comme s'il leur fallait, à de telles finalités, la complémentarité objective que leur offre une perspective éthique, celle de la construction (et de la reconstruction) d'un Bien commun. L'enjeu politique tient à l'hypothèse selon laquelle la visibilité de l'aménagement esthétique d'une ville est tenue a priori comme un moyen de conjurer la violence urbaine. C'est de l'esthétique elle-même qu'est attendue une faculté de produire du « lien moral et social », comme si le lien spatial, réalisé par l'art et par l'architecture, était la condition des autres formes de lien. Puisque les valeurs éthiques de la société sont ébranlées, puisqu'elles ne sont plus respectées dans la vie quotidienne, il faut en quelque sorte trouver les moyens pour qu'elles fassent retour à partir d'une représentation tangible de leur possibilité d'être partagées. Paradoxalement, dans cette idéologie de la réparation, l'esthétique devient la condition des représentations publiques d'une éthique.

Il ne s'agit pas seulement de la spatialité de telles représentations, mais aussi de leur temporalité. L'avantage de l'idéologie de la réparation est d'être « hors temps », elle est de tous les temps et pour tous les temps. Son origine chrétienne lui garantit pour ainsi dire sa pérennité. Le temps de la réparation n'a pas de fin, il est la temporalité elle-même, cette temporalité qui accompagne et précède les métamorphoses spatiales d'une ville. Pourtant, qui ne se pose pas ces questions en visitant une ville aujourd'hui : « que deviendra-t-elle quand tout ce qui est prévu sera accompli ? ou encore : « une ville peut-elle être considérée comme achevée ? ». Certes, de telles questions peuvent sembler stupides. Si l'inachèvement est une condition du devenir temporel des villes, c'est le principe même de la réparation qui peut apparaître de plus en plus comme un non sens. Son

atemporalité lui retire aussi la puissance de faire sens. On imagine mal, même si on se pose la question, comment un jour futur, il n'y aura plus de place dans les villes pour les œuvres architecturales et artistiques... malgré les impératifs du développement durable.

Si la réflexion sur la ville, faite par les artistes et les architectes, est le plus souvent subordonnée, pour des raisons de légitimation publique, à ce cadrage éthique et esthétique, il n'empêche qu'elle garde fort heureusement une bonne part de sa liberté. Mais celle-ci semble bien échapper au regard publique, étant occultée par les discours convenus de la conceptualisation de « ce qui se fait » dans la ville, pour la ville. Théodor W. Adorno écrit : « La complexion de ce que l'artiste a à réaliser se communique à sa capacité sensible ; et il doit, par la réflexion, l'élever jusqu'au niveau de sa conscience autocritique, s'il veut somme toute produire quelque chose qui soit digne de l'homme : dès lors, quelle que soit l'immanence concrète de chaque objet particulier, la production artistique a aussi partie liée avec le concept. »¹⁰ Cette conceptualisation qui est le propre de la création artistique, étant intégrée aux procédures de légitimation publique des œuvres, se trouve détournée de ses fins en devenant, dans les discours qui sont tenus sur les objets créés, le reflet de ce qui est déjà convenu, de ce qui répond au mieux au principe de la réflexivité dans la gestion contemporaine de l'avenir des villes. C'est pourquoi la singularité des œuvres dans l'espace publique s'estompe devant la toute puissance d'une uniformisation latente de la cohérence rationnelle de l'esthétique urbaine. Malgré la volonté politique – celle des maires étant la plus visible – de signifier par l'art et par l'architecture, la singularité d'une ville, il semble bien que les choix, malgré leur différence ostensible, n'empêchent pas de laisser paraître les effets d'une équivalence formelle, pour ne pas dire conceptuelle, dans l'aménagement esthétique des villes. En somme, le devenir esthétique des villes semble bien reposer sur une même unité conceptuelle, de la même façon que les restaurations du patrimoine finissent par provoquer des ressemblances constantes entre les villes.

¹⁰ .- Théodor W. Adorno, *L'art et les arts*, op. cit., p. 37

L'idéologie de la réparation puise ses fondements dans une prospective patrimoniale. Ce n'est plus la conservation elle-même qui reste le moteur de l'organisation patrimoniale d'une ville, c'est la mise en perspective pour les temps futurs d'une patrimonialisation réalisée au temps présent. L'architecture et l'art contemporain semblent toujours offrir une nouvelle perspective aux mémoires collectives qui sont trop tournées vers le passé. Leur capacité d'anticipation fait de la patrimonialisation un « horizon du futur », laissant aux croyances collectives la possibilité de se projeter hors de la banalisation quotidienne, hors de cette « esthétique du banal » si chère à certains de nos philosophes contemporains. Avec le banal, le sens s'objective, devient chose, se clôt sur lui-même. Il peut contenir des contradictions, mais elles restent neutres dans leur relation, sans perspective. La quête de la singularité s'oppose au banal, prend le banal comme la manifestation la plus dangereuse du risque universel de l'uniformisation culturelle. Ou bien, faut-il considérer, comme le fait Giorgio Agamben, le banal comme la « singularité du quelconque » ? Lorsque tout est potentiellement banal et potentiellement étrange, l'espace du banal n'échappe-t-il pas lui-même au banal ? La patrimonialisation anticipée, même si elle introduit un principe d'uniformisation générale dans la production des œuvres artistiques et architecturales, le fait d'abord d'un point de vue « mental », de celui d'une ambiance qui correspond à notre époque, elle n'entraîne pas une équivalence systématique de la création elle-même. Ce qui est intéressant désormais, c'est la manière dont les artistes et les architectes doivent se mesurer à l'excès même de la patrimonialisation. Il y a là un véritable défi !

III.- LA PROLIFERATION DES MEMORIAUX

Considérons ce qu'une nouvelle conception de l'histoire fait à l'art et à l'architecture. Dans une ville, une œuvre fait habituellement lien parce qu'elle s'inscrit dans l'histoire d'un lieu qu'elle est susceptible de modifier tout en la respectant. Cependant, si l'œuvre entre dans une trame narrative complexe, elle fait « histoire » grâce à son autonomie apparente. Pour les artistes et les architectes, et plus encore pour les paysagistes, le rôle de l'histoire se joue dans une mise en œuvre des échelles de temporalité, puisque l'enjeu pour eux est de promouvoir la dimension temporelle d'un passé présent par une projection dans le futur.

Quand il s'agit d'une réhabilitation, le statut de l'histoire (histoire du lieu) semble parfois se réduire à la production de références symboliques liées à la conservation du passé pour créer la représentation publique d'une certaine « épaisseur du temps ». C'est parfois le cas dans les nombreuses réhabilitations de friches industrielles. Les architectes gardent des traces pour montrer que le site a eu une histoire et que celle-ci ne doit pas être occultée. L'aspect implicite de cette histoire peut être préservé de plusieurs façons, tant dans l'architectonique actuelle des bâtiments, que dans l'usage de références symboliques plus abstraites. Les traces de l'histoire ainsi conservées font partie de la culture du passé, elles n'ont guère d'incidence sur l'usage présent du site. Elles constituent le minimum requis pour

accomplir un devoir de transmission : l'architectonique du site demeure l'enveloppe patrimoniale qui rappelle de manière purement formelle ce que fut le rôle industriel du site au siècle passé.

Le rôle de l'histoire dans la réalisation d'un projet architectural ou dans la création d'une œuvre d'art peut avoir différentes finalités culturelles et politiques. Si un artiste est aujourd'hui appelé à confectionner un monument, ce dernier aura une fonction commémorative qui répond aux impératifs sociopolitiques d'un devoir de mémoire. Ce rapport à l'histoire est-il seulement factuel ou a-t-il une valeur d'anticipation ? Destinés à construire la référence symbolique de ce qui devra être mémorable pour l'avenir, les projets des architectes et des artistes doivent tirer du passé la possibilité d'une mise en perspective du futur. Ce qui entraîne un changement fondamental de la fonction contemporaine du « monumental » dans l'espace public. La puissance actuelle de la commémoration tient à l'effet d'actualité qu'elle induit. Plus l'histoire devient un « travail de la mémoire », plus la commémoration apparaît comme une pratique implicite de la construction de l'histoire au temps présent. Est-ce alors une conception mémorialiste de l'histoire qui prévaut ? Lorsque *Jochen Gerz* reconstruit l'obélisque d'un village de Dordogne, érigée en l'honneur des « morts pour la patrie », la nouvelle stèle se présente comme un « monument vivant ». Cette œuvre d'art public rompt avec l'art commémoratif, et s'inscrit dans un temps précaire et évolutif. Contre l'immobilité de la statue pétrifiante, elle devient perméable au temps. Plus de « Temps majuscule », ce sont les gens de ce village de Biron qui, selon *Jochen Gerz*, « font le monument », en préparant les textes qui seront gravés sur les plaques qui, se déversant à même le sol de la place, composent l'ensemble du « processus ». L'histoire continue, pour ainsi dire, de s'écrire dans un temps que rien ne vient suspendre.

Qu'il s'agisse du « Monument contre le fascisme » ou du « Monument invisible de Sarrebruck », *Jochen Gerz*, avec ce jeu des inscriptions cachées, avec cette idée d'apparition et de disparition du monument, tente de « faire advenir la polyphonie grinçante de mille mémoires individuelles, de créer un rapport actif et interactif au présent... C'est comme si le geste

d'enterrer la mémoire produisait l'effet de lever la mémoire. »¹¹ L'artiste dit lui-même dans une déclaration au journal *Libération* : « Il faut que l'œuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé. »¹² La fonction commémorative du monument est annulée pour que la mémoire demeure active sous un mode proche de ce que les psychanalystes appellent « le retour du refoulé ». Cette conception contemporaine du mémorial semble bien devenir un modèle de traitement des mémoires collectives qui impose le principe d'un deuil jamais achevé. Hantée par les réapparitions des fragments de l'histoire, la mémoire spectrale devrait ainsi ne laisser aucune place à l'oubli. En proposant que les noms des bourreaux figurent sur les monuments, la compagne de *Jochen Gerz*, *Esther Shalev-Gerz* pense que le « confort compassionnel » ne serait plus possible. De tels dispositifs mémoriels, modélisant au temps présent le rythme des mémoires collectives, entraînent ce mouvement d'actualisation « vivante » du passé qui fait de la mémoire au repos la figure même de la culpabilité.

Les artistes semblent toujours être plus libres de traiter l'histoire par la mémoire. Il est vrai qu'ils ont l'avantage d'une multiplicité des supports. Ainsi, avec la vidéo, *Tacita Dean* semble jongler avec les « mémoires symboliques ». On trouve dans les oeuvres de *Tacita Dean* une ambiguïté fondamentale qui touche au temps : il semble suspendu, alors qu'en réalité, il s'écoule en continu, devenant ainsi plus présent. Une série de ruptures temporelles - visuelles et sonores, plus ou moins perceptibles - perturbent l'illusion d'intemporalité, ses films se situant à la fois dans le passé, le présent immédiat, mais aussi dans le futur proche. Ce « travail de la mémoire », cette mise en condition des figures de la temporalité sont accomplis par la multiplication actuelle des mémoriaux. Si les historiens croient s'être délivrés des cadres idéologiques qui donnaient à l'histoire un sens déterminé, celle-ci n'a jamais été autant soumise à l'encadrement moral que lui confère le devoir de mémoire. Et il incombe aux architectes de symboliser la réponse à ce devoir de mémoire. La construction du patrimoine architectural du futur

¹¹ .- Régine Robin, *Berlin Chantiers*, éd. Stock, Paris, 2001, p. 363-364

¹² .- Jochen Gerz, « Gerz, sous les pavés la mémoire », entretien avec Miriam Rosen, in *Libération*, 17 mars 1992

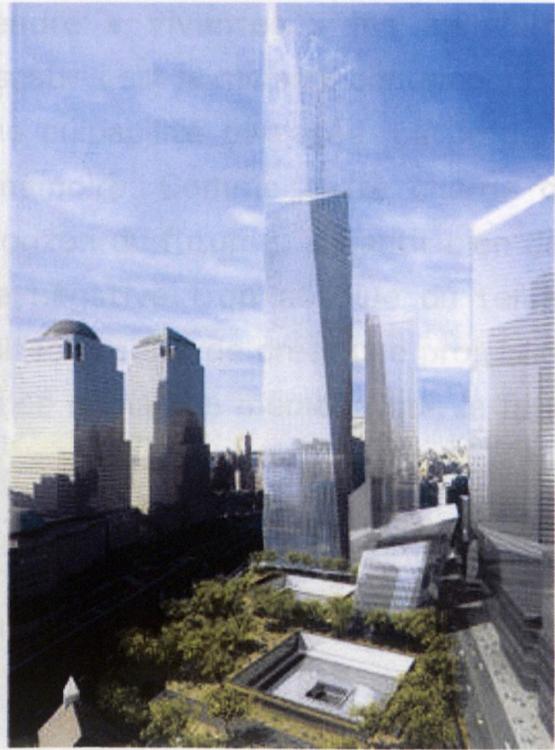
s'accomplit-elle dans cet état d'esprit mémorialiste qui serait devenu une garantie éthique de la transmission ? Le statut de l'histoire dans les disciplines architecturales et artistiques n'est pas réductible à la fonction patrimoniale qui lui est le plus souvent octroyée. L'histoire, dans sa forme continue, paraît perdre son aspect rassurant parce qu'elle ne lie plus de façon aussi évidente la production du sens au temps. Le repérage des époques est une façon traditionnelle de faire apparaître ce lien entre le temps et l'avènement du sens. Cependant, la création artistique et architecturale est stimulée par un certain désordre des régimes d'historicité, par des effets de condensation sémantique des époques. L'histoire jouant un rôle social et politique de l'anamnèse communautaire, la position des architectes peut être alors rigoureusement contradictoire : les uns feront « tabula rasa » (la ville générique), - mais ceux-là mêmes n'échappent pas à la création implicite de « nouvelles mémoires » des lieux paradoxalement impulsées par le « vide » - les autres tenteront de promouvoir une conception architecturale affranchie de la conservation patrimoniale. Comment ce « devoir de mémoire » peut-il s'articuler à une projection symbolique pour le futur ? La manière dont **Jochen Gerz** envisage l'autodisparition du mémorial pour rendre les mémoires d'autant plus actives montre aussi que « l'effet de vide » peut être traité comme un moyen de stimulation de l'anamnèse. Curieusement, le vide devient susceptible d'engendrer un trop-plein, celui que provoque le retour perpétuel du refoulé. Ainsi les défaillances de la mémoire - l'oubli, le trou, le vide, la confusion...- sont-elles utilisées pour réactiver l'activité mnésique, pour l'empêcher de se complaire dans le rythme d'une remémoration qui aurait perdu toute finalité.

Si la logique patrimoniale fédère le sens contemporain donné à l'histoire au-delà de sa fin annoncée, artistes et architectes tentent d'ouvrir une brèche symbolique dans les silences complices de l'oubli, répondant à cet impératif politique de figurer ce qui est mémorable, tout en se donnant les moyens de le faire avec une grande liberté. Ils se donnent la possibilité de bouleverser l'aspect trop conservateur de la logique patrimoniale en créant une synergie des figures de temporalité. Ils tentent de mettre en œuvre ce que le philosophe historien Koselleck appelle une distorsion toujours présente entre « l'expérience acquise » et « l'horizon d'attente ». Cette distorsion est au

cœur même de la nouvelle conception mémorialiste de l'histoire développée par bien des projets architecturaux et artistiques. Elle l'est d'autant plus que les événements catastrophiques, les destructions provoquées par le terrorisme, par les guerres soutiennent cette logique mémorialiste au rythme de faits qui ne peuvent pas être oubliés et qui, de plus, réactivent la mémoire de faits passés plus anciens.

Tous les drames de l'humanité sont destinés à faire l'objet d'un mémorial. Le devoir de mémoire se met en place dès que le réel a frappé. Après l'effondrement des tours du World Trade Center, les projets architecturaux pour la reconstruction du site ont ceci de commun : la mémoire du drame doit être figurée avec une grande puissance symbolique. *Daniel Libeskind* veut construire un musée au centre de Ground Zero et une tour de 533 mètres, surmontée d'une flèche noire et entourée d'immeubles de verre à facettes géométriques. Cet architecte, créateur du célèbre musée juif à Berlin, évoque "un symbole qui parle de notre vitalité face au danger et de notre optimisme après la tragédie". Et pour parfaire la symbolique mémorialiste, l'emplacement exact où se trouvaient les tours jumelles détruites serait préservé et protégé par un mur d'enceinte. Un autre projet, celui des architectes réunis sous l'appellation Think, a été surnommé les "tours Eiffel du XXI^e siècle". L'équipe composée du Japonais *Shigeru Ban*, de l'Argentin *Rafael Vinoly* et des Américains *Frederic Schwartz et Ken Smith* propose d'édifier un "world cultural center" (un centre culturel mondial) : deux immenses treillis d'acier s'élevant dans le ciel à 500 mètres sur l'empreinte exacte des tours jumelles et comprenant des salles de concert, de théâtre et de cinéma, des librairies, un musée du 11 septembre. Deux grands parcs arborés seraient édifiés au sommet de deux immeubles plus petits. En tout, huit bâtiments, dont un hôtel, seraient construits autour des gratte-ciel grillagés. L'idée est de retrouver la ligne d'horizon d'avant la disparition des Twin Towers, sans pour autant reconstruire à l'identique et choquer les familles des victimes.

La tour, conçue par *Daniel Libeskind*, mesure 533 mètres de haut, soit 1.776 pieds, en mesure anglo-saxonne, ce qui compose la date de l'indépendance des Etats-Unis. L'architecte a qualifié sa tour de " parc se



Projet Ground Zero, de Daniel Libeskind

tenant verticalement ", le " Jardin du monde " se trouvant au sommet de la tour. " Pourquoi des jardins ? Parce que les jardins constituent l'affirmation constante de la vie. ", explique l'architecte dans la présentation générale de son projet. Affirmer la vie, tel est le maître mot de ces deux projets. A New York, le contour du lieu où étaient les Twin Towers reste actuellement comparable à un circuit à partir duquel les visiteurs ont la vision de l'ampleur du désastre. Si le « trou » lui-même devient constitutif d'une appréhension publique quotidienne de ce qui s'est produit, la représentation commune de la terreur de l'événement semble bien s'amenuiser au fil du temps. La durée de réalisation du futur projet (10 années) devrait idéalement correspondre au temps qu'il faut pour que se parachève le travail de deuil d'une ville meurtrie. Certes, l'usage public d'une symbolique de la reconstruction n'est pas nouvelle, mais la primauté accordée à la conception mémorialiste de l'histoire unit un processus d'actualisation perpétuelle à la gestion politique des émotions collectives focalisée sur une heuristique de la peur¹³. La pratique mémorialiste est une thérapie communautaire qui traite, sans jamais les exorciser, les effets des traumatismes provoqués par les événements catastrophiques. L'acharnement à rendre « vivantes » les mémoires collectives à la suite de drames et de désastres est la manière contemporaine de conjurer le futur et d'entretenir une culpabilité partagée. La pratique mémorialiste se fait écologie de la mémoire. Comme cette charge de culpabilité et de menace obscurcit « l'horizon du futur », anéantit bien des idéaux, et risque d'imposer une figure négative trop absolue du temps présent, le rôle dévolu à l'art ou à l'architecture est de créer une projection libre de l'avenir, de produire au cœur d'une démarche mémorialiste, le futur de nos illusions.

¹³ .- Cf. Hans Jonas

1.- Une anamnèse permanente : Berlin

Bien des historiens, des philosophes, des écrivains, des anthropologues ont été fascinés par cette ville qui demeure aussi un territoire d'expérience singulière pour les artistes et les architectes. Rares sont les villes dans le monde qui ont été et qui sont encore des lieux de rencontre entre les disciplines et les pratiques esthétiques, des lieux qui unissent à ce point les formes subjectives de la mémoire et la mise en œuvre des mémoires du futur. L'historien François Hartog écrit dans son livre *Les régimes d'historicité* : « Avec ses grands espaces vides, ses friches et ses « ombres », Berlin me faisait l'effet d'une ville pour historiens, où davantage qu'ailleurs pouvait affleurer l'impensé du temps (pas seulement l'oubli, le refoulé, le dénié) »¹⁴ Et Régine Robin, dans son livre *Berlin Chantiers* mêle d'une manière particulièrement émouvante le récit de sa propre mémoire à celui des métamorphoses de cette ville qui ne cesse, par les œuvres d'artistes et d'architectes, de mettre en scène son histoire et de projeter son avenir au rythme d'une figuration du temps qui provoque le regard par ses effets d'hypermnésie.

Je dois avouer moi-même que, lors de mon retour d'une première visite de Berlin, en 1974, j'ai écrit une nouvelle intitulée « la ville anus ». Sans doute avais-je été frappé par l'étrange intensité de vie que produisait la présence du mur comme une faille qui aspirait dans ses abîmes la beauté cruelle et insensée du monde. Ce qui demeure étonnant, c'est que la chute du mur n'a, me semble-t-il, pas fait perdre à la ville ce caractère anal que je lui avais prêté naïvement, parce que c'était la mode de l'époque où la fameuse libération du signifiant prenait appui sur des considérations psychanalytiques. J'y suis souvent retourné, et après la chute du mur, j'ai pu assister, comme tant d'autres, à la cicatrization de la ville, aux excavations des lieux de l'horreur, à l'érection des architectures du futur. Mais cette effervescence qui semble ne point s'épuiser, n'a rien d'incohérent, bien au contraire, elle manifeste une

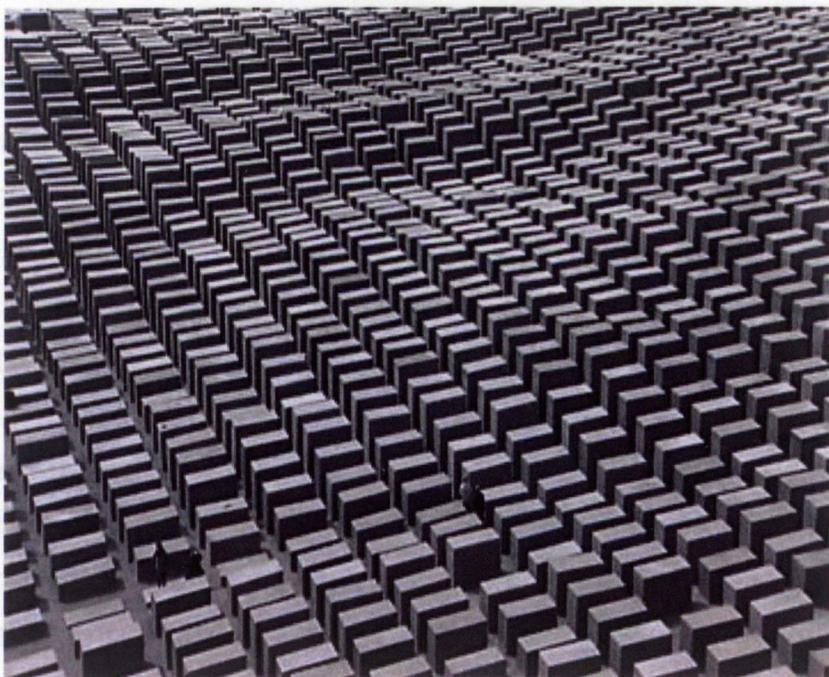
¹⁴ .- François Hartog, *Régimes d'historicité*, Le Seuil, Paris, 2003, p. 20

convergence des interventions artistiques et architecturales vers une unité introuvable, une unité fictive.

Comment une ville peut-elle mettre en œuvre la représentation de son histoire en offrant l'apparence d'une volonté de cohérence ? Si la ville est un défi lancé à nos manières de penser ou si la ville nous pense plus que nous ne la pensons, Berlin serait la ville qui ayant accompli sa propre pensée, présenterait au regard les effets de sa pure réflexivité. En somme, une ville témoin-à-perpétuité. Mais comment ce témoignage prend-il une forme narrative ? Le poids symbolique le plus lourd, porté par la ville, est le monument à la mémoire des Juifs d'Europe assassinés, réalisé par l'architecte new-yorkais *Peter Eisenman*. A proximité de la porte de Brandebourg, cette œuvre, qui a provoqué de nombreuses et vives polémiques, est constituée par un champ de stèles en béton, de forme identique mais de taille différente, disposées sur une surface ondulée d'un cinquième d'hectare. Ces stèles, de couleur sombre, rappellent la configuration de certains cimetières juifs par leur légère inclinaison et par leur répartition. Symbole inaltérable de l'Holocauste, ce territoire est un fragment de récit ineffaçable de la ville. Impossible d'oublier l'horreur du meurtre des juifs pour les siècles à venir : le symbole est indestructible. La ville de Berlin supportera pour toujours ce qui ne deviendra jamais une cicatrice. Pareil monument vient signifier au regard la réparation de l'horreur par la conservation définitive de l'irréparable.

J'ai appris que *Peter Eisenman* avait depuis longtemps une passion pour ces parallélépipèdes en béton qu'ils utilisaient dans son œuvre architecturale. J'ai appris également combien il était obsédé par la conservation de la trace ultime, cette trace à partir de laquelle l'œuvre est conçue, et qui, du coup, « fait trace » pour toujours. Ainsi fallait-il que cette passion découvre un jour son étonnante finalité dans la configuration d'un cimetière que le monde entier n'oubliera jamais.

Quand on tourne le dos à ce cimetière monumental, qu'on regarde ce qu'il est possible de voir à partir de ce point de vue, on aperçoit la porte de Brandebourg, construite sur le modèle des Propylées de l'Acropole d'Athènes, dominée par le Quadrigé, symbole de la victoire dont Napoléon s'était



Holocaust memorial Berlin, de Peter Eisenman

emparé. En 1989, après de sérieuses polémiques, cette sculpture a retrouvé son aigle et sa croix de fer. Les symboles ne bougent pas, ils retrouvent leur place après avoir changé de mains. Annonçant le commencement de la célèbre avenue Unter den Linden, la porte de Brandebourg sépare l'Ouest de l'Est. Quelque temps avant la chute du mur, le président des Etats Unis d'Amérique, Ronald Reagan, ancien acteur de cinéma, s'étant placé derrière la porte comme s'il tournait un film historique, déclara de manière solennelle : « Gorbatchev, ouvre cette porte ! » Désormais, tout est rentré dans l'ordre : les bâtiments d'architecture classique qui entourent la porte de Brandebourg figurent cette continuité temporelle si apaisante qu'offre la conservation patrimoniale. Et si je me tourne maintenant par côté, j'aperçois le Reichstag que Guillaume II appelait « la cage des singes impériaux ». Le dôme en verre, construit par Norman Foster, est devenu, paraît-il, le symbole de l'Allemagne unifiée. Toujours est-il que, vu du cimetière monumental, il a la puissance indéniable de projeter notre regard vers un avenir plus lumineux. Il en serait même inquiétant : la transparence pacifique du verre nous ferait oublier les blessures de l'histoire. De l'incendie du Reichstag qui est à l'origine de l'irrésistible ascension d'Adolf Hitler, il ne reste que le souvenir archivé. La représentation symbolique que met en scène l'architecture ne peut pas tout prendre à sa charge ! Le verre l'indique bien : il faut de la lumière, beaucoup de lumière pour avoir l'impression au moins passagère d'être aveuglé par un futur plus radieux. Et le nouveau dôme est en parfaite harmonie, diront les experts, avec le reste imposant de ce bâtiment bien ravalé pour rendre compte d'une authenticité originaire de son rôle passé au temps présent. Voilà ce qui est donné au regard : une étrange opération de solidarité entre les symboles. La ville se présente comme un paysage de symboles qui servent de référents pour la trame narrative qu'elle offre aux visiteurs. Mais s'agit-il vraiment de symboles ? Ceux-ci ne jouent-ils pas plutôt le rôle de signaux de la mémoire ? Des signaux dont la configuration permet à la fois de condenser les temporalités et d'en projeter les effets mnésiques dans le futur.

Si je me promène dans les quartiers de la partie Est de Berlin pour découvrir ce qu'il reste des éclats d'obus ou des trous que les balles ont pu faire dans les façades des immeubles, combien même je remarquerais que quelques

unes de ces traces existent encore, celles-ci sont conservées pour indiquer que la masse des autres a été effacée. La trace qui reste, du fait même de sa rareté, a pour fonction ostensible de signaler la disparition des autres. A Checkpoint Charlie, les deux parties de la ville ne se distinguent plus. La jonction entre les constructions architecturales a effacé la césure urbaine par une réconciliation de l'espace. Je ne choisis pas ces mots pour être à la mode, il y a bien dans la volonté d'homogénéisation de la ville, une atmosphère constante de réparation morale. Ainsi cet ancien poste de contrôle qui n'a pas été détruit, et dont une copie existe au musée des Alliés à Dalhem, rappelle d'une manière presque surréelle ce que fut la guerre froide. Tel un effet plutôt saugrenu d'une mémoire collective, il a l'air d'avoir été posé là après la restructuration de l'espace dans lequel il est situé. Cette impression d'une déposition d'un signe lui-même inaltérable, je l'ai d'autant plus eue qu'au moment où j'ai revu cette guérite, elle était emballée dans une énorme bâche bleue comme si l'artiste Christo avait encore frappé ! Le symbole de la guerre froide ressemblait ainsi à une œuvre d'art contemporaine. Je me suis approché, j'ai lu sur une affiche un texte écrit en langue française qui expliquait la nécessité d'une telle prise de précaution à cause des actes de vandalisme. Comme s'il s'agissait d'une sépulture, le mot « profanation » était utilisé pour indiquer sans doute la nature de ces gestes qui ne respectent pas le souvenir de ceux ou celles qui sont morts sur la ligne de démarcation. De la même manière qu'ils achetaient un bout du mur, les touristes doivent tenter maintenant d'emporter une trace matérielle de la guérite après avoir visité le « musée du mur ».

De ce mur, il ne reste que des parties dont l'une d'elles, la plus longue sert de galerie d'art à ciel ouvert. Il est difficile d'imaginer ce que le mur représentait autrefois quand on regarde le travail artistique exposé sur plusieurs centaines de mètres, bien que celui-ci fasse souvent allusion à ce que fut cette période au regard de ce qui se passe dans le monde actuellement. C'est d'ailleurs là son intérêt : les signes plastiques se succèdent dans un récit fragmenté qui unit l'apparence d'une confusion mnésique à l'acuité du monde présent. Sur le premier ou le dernier pan du mur, selon le sens que l'on choisit, il est écrit : « der Geist ist wie die Spuren der Vögel am Himmel » Les images qui me reviennent en mémoire au moment où je marche le long de ce mur sont celles

d'une atmosphère de tension que je n'ai connue dans aucune autre ville du monde. Une tension exacerbée dont le symbole culminant était celui des tombes alignées au pied du mur dans lesquelles gisaient les corps criblés de balles de ceux qui avaient tenté de le franchir.

J'ai voulu aller voir un tableau de Caspar David Friedrich que je n'avais toujours vu qu'en reproduction : « l'abbaye dans une forêt de chênes ». Il se trouve à l'Alte Nationalgalerie. Sans doute est-ce incongru de penser qu'il y ait une quelconque analogie entre les arbres morts peints par Caspar David Friedrich et les restes du mur de Berlin. Pourquoi une pareille association a-t-elle bien pu se produire dans mon esprit ? Les pierres tombales qui se trouvent devant l'unique pan de mur restant d'une abbaye semblent dispersées et déchaussées comme des morts hagards revenus sur la terre. Les couleurs sombres unies à la présence d'une lumière pâle et uniforme comme celle de la brume du matin donnent l'impression d'un temps que rien ne viendra plus interrompre. A Berlin, que le temps soit divisé en périodes représentées par des édifices architecturaux, qu'il soit fragmenté, superposé, simultané, ou continu, le temps s'immisce dans la pesanteur du corps. Et ce temps-là me fait peur, il est bien plus puissant que l'histoire elle-même parce qu'il se dispense du récit. Il tient au corps comme un songe dont les images aussi confuses puissent-elles être nous poursuivre la journée entière. Un temps qui, à force d'être porté par la narration trop réfléchie, finit par anéantir le récit lui-même.

Topographie de la terreur. Difficile de mieux choisir un titre de visite pour les badauds qui déambulent. L'ancien quartier gouvernemental de l'Etat policier national-socialiste. Lieu de l'organisation légale du crime. Lieu des exactions de l'état d'exception. L'espace se présente comme un champ de fouilles plutôt exigü, les fondations des bâtiments utilisés par les SS et la Gestapo ont été dégagés de la terre qui les ensevelissait. Une archéologie des temps modernes. Au Nord du site, un vestige du Mur sera intégré dans ce site historique. L'horreur mise à jour ne date pas de plusieurs siècles, sans doute est-ce là le champ des fouilles les plus récentes, des fouilles qui sont exposées pour les temps futurs. Photographies de ceux qui ont torturé et de ceux qui l'ont été. La topographie pourrait s'étendre à toute la ville, tel le

territoire d'une reconquête des milliers de récits enfouis dans les décombres de l'oubli impossible.

Je me demande si ce parcours désordonné que j'ai entrepris répond à des intentions de retrouver ce que j'ai toujours imaginé de la cité berlinoise. Rarement une ville n'a fait autant l'objet d'écrits comme si elle défiait à ce point le regard qu'il était impensable de ne rien écrire. Le flâneur y serait soumis à une étrange contrainte, à celle de voir, malgré ses habitudes de distraction, ce qui se cache toujours derrière l'étendue de sa vision, comme si la ville, malgré la componction que provoque l'enchaînement de ses signes souvent morbides, offrait encore la représentation possible d'un horizon. Ce qui demeure au loin quand tout est pourtant là, ce qui évoque le temps d'un devenir au-delà de la jonction symbolique des sites et des édifices. Berlin serait un regard qui nous cerne en faisant de nous des êtres toujours déjà regardés. Le nec plus ultra de la construction contemporaine d'une pure réflexivité. Rien à voir avec les diaporamas des mémoires collectives qui nous plongent dans la nostalgie ! Un principe de réflexivité en action perpétuelle. Ce paradoxe d'une relation spéculaire qui survit de sa propre saturation.

Je suis retourné au Martin Gropius Bau parce que je me souvenais du Mur qui passait au milieu de la rue. J'ai revu cette photographie de Cartier-Bresson sur laquelle figurent deux hommes montés sur un caisson en fer pour regarder de l'autre côté du mur. Leur attitude semble plus inattendue, pour ne pas dire plus naturelle que celle des touristes de l'époque qui utilisaient les belvédères en bois pour voir ce qui se passait à l'Est. L'un d'eux tient sa veste sous son bras. La photographie a été prise en été ; la rue est déserte comme si ce point de vue choisi au hasard d'une balade était lui-même tiré du vide qui l'encerclait. La disparition de « l'autre côté du Mur » s'est transformée en souvenir de carte postale « rétro ». J'imagine que l'on pourrait aujourd'hui concevoir un montage photographique qui donne à voir de part et d'autre du Mur, des gens de l'Est et de gens de l'Ouest perchés sur des belvédères en vis à vis, se regardant les yeux dans les yeux au cœur d'une cité séparée en deux parties, en deux mondes différents, en deux ailleurs. La représentation mémorable de deux idéologies donnée par l'opposition symétrique de deux points de vue.

Si, comme l'indiquent certains guides touristiques, la guerre froide fut aussi celle de l'architecture, on peut dire que la réconciliation des parties a été également accomplie par l'architecture. Au fond, celle-ci a tramé le devenir de la ville. Curieusement, le rythme de la destruction et de la construction qui accompagne et légitime une quelconque stratégie d'urbanisme crée l'effet d'une réversibilité entre l'acte de détruire et celui de construire. Même aujourd'hui, la construction garde pour décor la destruction. Si à l'Est, durant un certain temps, des édifices bombardés ont été conservés comme des traces humiliantes pour les Allemands, par la suite, la fébrilité de la reconstruction architecturale a eu pour ennemi la ruine elle-même. Les « orgies de démolition » ont anéanti par la puissance de leur dévastation le pouvoir symbolique de la ruine. Pour le pur exemple, il reste une ruine, celle que représente l'Eglise du Souvenir avec son clocher transformé en « dent creuse » aux côtés de la nouvelle église familièrement comparée à un « poudrier ». La ruine n'a plus de place en soi. Devenant le principe d'une union possible avec l'architecture du futur, elle joue le rôle neutre d'une simple délégation symbolique dans l'histoire de la ville.

A Berlin, c'est la composition du paysage urbain qui est devenue, avec l'IBA (Internationale Bauausstellung) un objectif fondamental de la rénovation et de la construction nouvelle. La ville se donne au regard aujourd'hui comme l'accomplissement d'une réflexion architecturale dont les variantes et les contradictions produisent l'effet d'une surprenante cohérence. On croirait que la ville a été livrée, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aux mains des architectes qui ont réussi avec leur singularité respective à créer un véritable paysage urbain. Dans quelle mesure l'urbanisme n'est-il que la conséquence visible et lisible d'une constellation d'œuvres architecturales ? Depuis le temps de la démolition nécessaire à la construction des infrastructures jusqu'à l'achèvement des édifices dont l'emplacement a été défini, l'urbanisme est pour celui qui regarde la ville le résultat ordonné d'une intention logique dans un espace chaotique. La figure d'ordre qu'il présente peut s'effacer discrètement derrière l'apparence remarquable des œuvres architecturales. A Berlin, ce jeu harmonieux entre ce que je vois comme une ordonnance achevée de la ville et comme une accumulation inachevée

d'œuvres architecturales me confirme combien l'idée de paysage urbain tient à la seule convergence de ce qui fait ordre. Les grandes avenues, le vieux métro, les immeubles neufs, les places réaménagées, rien ne semble être là d'une manière incongrue de telle sorte que la curiosité du regard est provoquée par les audaces de l'architecture. L'urbanisme devient une abstraction discrète, telle une mise à disposition territoriale d'un nouvel expressionnisme architectural. Pourtant, on le voit cet urbanisme, il est bien là, mais il a l'air d'être au service de l'architecture. Cette jouissance que nous pouvons éprouver au regard d'une pareille harmonie est susceptible de s'inverser en un mouvement de colère parce que tout est trop voulu, parce que chaque chose est trop à sa place. Alors Berlin devient une ville d'ordre et de beauté, enfermée sur elle-même comme un paysage circonscrit que la pesanteur de ses symboles transforme en un véritable tableau. En somme, une ville qui aurait exténué le processus narratif qu'elle a mis en œuvre.

Spectaculaire, majestueux, symbole d'une prouesse technologique incomparable... le chapiteau de Sony Center conçu par *Helmut Jahn* représente le futur absolu. Voilà qui est incroyable : l'aventure architecturale aurait la faculté de tirer, de la répétition symbolique elle-même, des figures de l'avenir. Se libérer du poids de la mémoire sans rien n'occulter. Prendre en charge ce qui doit ne jamais être oublié tout en projetant vers le ciel l'irrésistible désir d'une métamorphose sans fin. Voilà bien une manière glorieuse de rêver les siècles suivants. Walter Benjamin aurait été ému de voir figurer dans cette ville où il aurait été condamné à la déportation un pareil défi. En regardant l'équilibre invraisemblable de ce chapiteau, la tête dressée jusqu'à se tordre le cou, j'ai l'impression aussi vertigineuse que l'est cette construction architecturale, de ressentir un sentiment contraire à celui que j'éprouvais l'instant précédent : la ville fait des percées hors du cadre qui la rend prisonnière en créant sa profondeur de champ. Si je songe aux polémiques virulentes qui ont précédé les choix d'urbanisme, aux impératifs souvent contradictoires que les architectes eux-mêmes ont eu à prendre en compte, pourquoi la ville ne reflèterait-elle pas, malgré l'ordre présent de ses grandes réalisations, la puissance des tensions dont elle offre au regard l'apparence d'une résolution ?

A Postdamerplatz, l'horloge semble être là depuis toujours comme un repère que les bouleversements de l'histoire n'ont pas détruit. A elle seule, elle est le plus étonnant « piège à récits ». De loin, elle a l'air bien fluette, cette horloge, telle une jeune fille fragile encore debout sur ses jambes malgré les bombardements. Semblant perdue au milieu des gigantesques constructions, elle indique pourtant que la place qu'elle occupe continue d'être un carrefour. A la croisée des avenues, on a besoin de connaître l'heure. Elle est un lieu paradoxalement hors temps de rendez-vous, elle attend avec ceux ou celles qui piétinent, elle leur donne sa patience, celle qu'elle a su conserver au fil du temps. Elle en a tellement vu des espoirs déçus, des joies insensées, qu'elle ne peut plus disparaître. Elle subira des liftings, elle a déjà été remplacée, mais elle aura toujours la même allure, si légère, avec son cadran droit comme une tête qui ne s'incline pas, comme un tête presque disproportionnée au regard du corps frêle qui la porte.

A quelques pas de là, la conservation patrimoniale présente le top du top de la sauvegarde : les restes soignés du Haus Vaterland sous vitrine incassable. Derrière le verre, la découpe de ces ruines fait plutôt kitsch, elle dévoile le décor intérieur de ce restaurant si réputé, les tables et les chaises vides occupées par des fantômes. Avec ses beaux vestiges, ce spectre de restaurant, protégé pour toujours, est le dernier compagnon de l'horloge de Postdamerplatz. Elle, elle semble avoir gardé sa liberté, lui, il est figé pour l'éternité. Cette prolifération des signaux de la mémoire provoquant l'hypermnésie du flâneur ne fait du temps présent que le réceptacle d'une condensation vertigineuse des souvenirs.

Si Freud était né pendant la seconde guerre mondiale, il aurait choisi Berlin plutôt que Rome pour figurer l'inconscient. Derrière l'apparente sérénité des symboles du temps passé devenus des signaux pour les temps futurs s'agiteront toujours au temps présent, les rejetons de la mémoire appelés à se frayer un chemin dans un encadrement narratif qui leur est par trop prédestiné.

2.- La symbolique contemporaine des mémoriaux

La construction d'un mémorial se fait aussi quand il s'agit de catastrophes naturelles. En général, c'est un paysage qui est aménagé. Ce genre de mémorial est présenté comme une manière de se rappeler combien l'homme doit se souvenir du défi que lui lancent les forces de la nature. Ainsi en est-il des « *Montagnes du souvenir* ». La Thaïlande a annoncé le 16 mai 2005 les résultats du concours international pour le mémorial dédié aux victimes du tsunami de décembre 2004. Le studio espagnol Disc-O Arquitectura a été désigné lauréat grâce à ses «*Montagnes du souvenir*» émergeant du parc de Khao Lak.

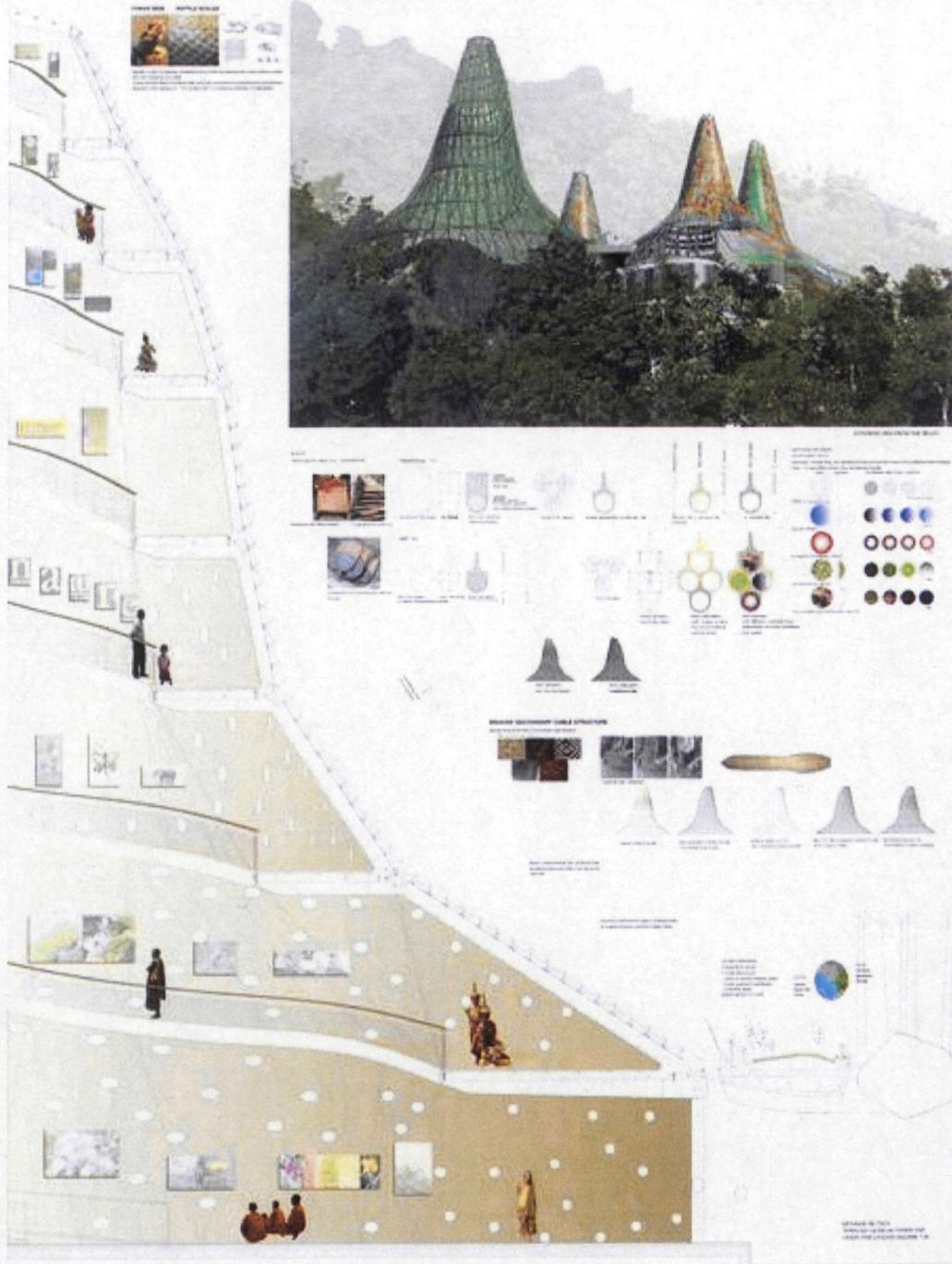
Après trois jours de délibération à Bangkok (Thaïlande), le jury a choisi le projet des architectes madrilènes *Ana Somoza* et *Juana Canet* pour le mémorial dédié aux victimes du tsunami de décembre 2004. « *Le jury a été impressionné par l'ouverture d'esprit, la générosité et la qualité oecuménique du projet du studio Disc-O Arquitectura* », a expliqué son président David Elliott, directeur du Mori Art Museum. Il a également salué « *l'intégration de la technique des Montagnes du souvenir dans la nature sublime du parc de Khao Lak* ». Près de 680 projets provenant de 47 pays avaient été envoyés.

L'idée principale des lauréates espagnoles est de « *créer un bout de nature artificielle, intégrée au parc et en surplomb de la côte, où le public puisse méditer sur le fait de vivre avec les forces de la nature* ». Pour imaginer ce temple, les architectes se sont inspirées des paysages thaïlandais, notamment des pics de calcaire qui émergent des lagons. La forme naturelle est ici transposée en une charpente métallique, revêtue par de la végétation, des tuiles colorées ou du verre. Cette physionomie rappelle également la silhouette pointue des toitures des temples bouddhistes, toute en élévation pour évoquer la recherche ascensionnelle du nirvana. Cinq structures, entre 10 et 30 mètres de haut, accueilleront les familles des victimes, les rescapés et le public dans des espaces bien distincts. Au cœur de la tour de 30 mètres, baptisée « *espace de contemplation* », poussera une mangrove artificielle représentant l'arbre de vie. La tour de 25 mètres,



TSUNAMI MEMORIAL
INTERNATIONAL COMPETITION STAGE 1, Khao Lak, National Park, Phangnga Province, Thailand

05 MOUNTAINS OF REMEMBRANCE

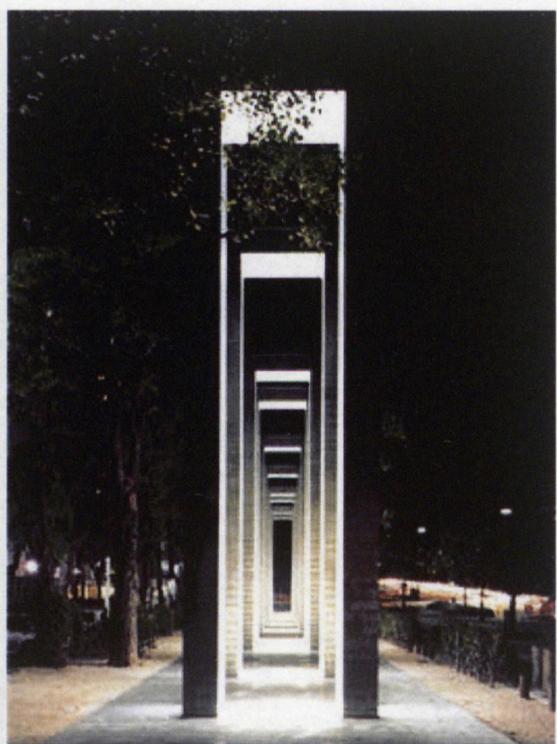


Les Montagnes du souvenir, Mémorial aux victimes du tsunami, de Ana Somoza et Juana Canet, parc de Khao Lak, Thaïlande

qualifiée « *d'espace musée* », disposera d'une rampe hélicoïdale qui conduira à un belvédère. Les noms des pays qui ont déploré des morts et des disparus lors de la catastrophe seront inscrits sur une étoile apposée au sol du rez-de-chaussée. La tour de 20 mètres, appelée « *espace pédagogique* », servira de relais de communication au sens large. La tour de 15 mètres abritera un espace de restauration, ainsi qu'un magasin. Enfin la tour de 10 mètres contiendra un amphithéâtre.

Les mémoriaux en devenant des « œuvres d'art », qu'il s'agisse d'une construction architecturale bâtie et/ou d'un aménagement paysager, assurent une fonction symbolique que nous pourrions dire futuriste. La vision transcendante de la mort est ainsi exaltée par delà toute référence à l'histoire passée d'un événement traumatique. Il s'agit de faire du deuil collectif une action esthétique qui outrepassse le temps présent pour s'inscrire dans l'infini, surtout en ce qui concerne les catastrophes naturelles.

Les monuments conçus comme des « hymnes à la paix » invoquent toujours l'idée d'un « plus jamais ça ! ». Cette injonction inscrite au Mémorial de Caen est à l'origine d'une croyance collective selon laquelle le « pire est derrière nous ». Il y a soixante ans, le 6 août 1945, la bombe atomique était larguée sur une cité et l'anéantissait : Hiroshima. En accord avec le Maire d'Hiroshima, l'artiste Clara Halter et l'architecte *Jean-Michel Wilmotte*, les créateurs du Mur pour la Paix à Paris (2000) et de la Tour de la Paix à Saint Pétersbourg (2003), ont conçu un monument-promenade : les Portes de la Paix. Ces Portes sont au nombre de dix pour rappeler les neuf Cercles de l'Enfer imaginés par Dante Alighieri, plus le dixième, Hiroshima, que le poète italien ne pouvait prévoir. Situées le long du Boulevard de la Paix et face au Parc de la Paix conçu par l'architecte japonais Kenzo Tange en 1949, les Portes de la Paix, de par leur nombre (dix) et leur hauteur (9 mètres), font écho à l'International Peace Museum imaginé par le même architecte, aux lendemains du largage de la bombe atomique. Le 9 juillet 2005, les Portes de la Paix sont érigées sur une dalle de 93 mètres de long et mises à la disposition des promeneurs dont le regard ne se limitera plus au seul rapport contemplatif à la mémoire. En entamant leur marche à travers les Portes de *Clara Halter et Jean-Michel Wilmotte*, ils plongeront, certes dans le



Le Mur pour la Paix à Paris (2000) et **La Tour de la Paix** à Saint Pétersbourg (2003), de Clara Halter et *Jean-Michel Wilmott*

passé, mais un passé qui s'ouvre sur l'avenir, la guerre sur la Paix. Ils s'aventureront dans un espace tout entier dédié à la Paix. " Paix " : ce mot traduit dans quarante-neuf langues et dix-huit alphabets enveloppe, en effet, les parois transparentes et en permanence éclairées du monument. Ainsi, traversant les Portes, et foulant le sol de pierre lui aussi gravé du mot "paix", les promeneurs donneront au rêve une forme. Le monument « Les Portes de la Paix » est situé dans l'enceinte du site dédié à la mémoire de la catastrophe d'Hiroshima. Il est constitué de 10 arches de verre translucide de 9 mètres de haut réparties sur un parvis de pierre gravée. Réparties le long du boulevard de la Paix, les 10 Portes sont organisées suivant le rythme des voiles porteurs du Mémorial de l'architecte *Kenzo Tange* qui est situé juste en face. Cette symétrie entre le positionnement des Portes et la structure du bâtiment existant établit un dialogue entre les deux édifices et crée une tension entre les deux rives de l'artère principale de la ville d'Hiroshima, dans l'axe même du dôme stigmatisant la puissance de la bombe. Le monument « Les Portes de la Paix » implique la notion de mouvement et de traversée. Il inscrit ainsi la notion de souvenir dans la continuité et non dans l'instant. Le graphisme créé par les lignes du mot « paix » réitéré dans 49 langues et 18 alphabets contribue à déjouer cette notion de temps ; autour des flancs des arches, les lignes ininterrompues se développent en continu. Au sol, les mots gigantesques et presque illisibles donnent au monument sa dimension d'intemporalité et d'infini.

Rappelons qu'à Hiroshima, le premier symbole qui a été conservé, est la carcasse d'un dôme qui a résisté à la bombe atomique. Ce « dôme », dont les physiciens ne peuvent pas expliquer comment il a pu tenir, est à l'origine de l'organisation patrimoniale du Japon, à partir du moment, où en 1946, il a été classé patrimoine de l'humanité. Les Japonais, de par leur culture, n'ont auparavant eu aucune représentation de ce que pouvait être le patrimoine, du moins selon notre conception occidentale. Le mot « patrimoine » lui-même n'existe pas dans la Langue nippone. Ce qui est curieux aussi, c'est que le musée d'Hiroshima (et celui de Nagasaki, plus récent) laisse supposer que la chute de la bombe est presque comparable à un accident nucléaire. Sans doute est-ce dû, de la part des Japonais, au souci de garder, dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des relations cordiales avec les Etats Unis

d'Amérique qui permettaient et aidaient la reconstruction rapide du pays. Le mot « Paix » rétablit bien l'évidence qu'il s'agissait d'une guerre et non d'un accident. Ce mémorial correspond à l'évolution des relations politiques et économiques entre le pays du soleil levant et l'occident.

Pour des architectes ou des artistes, l'avantage de la création d'un mémorial c'est la légitimation absolue de ce qu'il sera publiquement, et surtout internationalement. Faire du mémorial, c'est le risque zéro. Tout le monde est en accord. Il suffit de la singularité de la conception pour convaincre des commanditaires, et puis souvent d'un certain renom. Le travail de création s'accomplit donc dans un cadre de légitimation absolue qui fait de toute tentative de subversion un non lieu.

Si on prend le cas d'un génocide, il en est de même. Pour commémorer le génocide des Tutsis rwandais et Hutus modérés, un mémorial a été construit sur la colline de Gisozi, surplombant au Nord, la capitale Kigali. Cette construction blanche à trois niveaux contient des restes des victimes du génocide de 1994, mais aussi des documents écrits, sonores et filmés sur ce drame. C'est le plus grand des 130 mémoriaux du génocide à travers tout le pays. L'inauguration a été précédée par la mise à terre, dans un site commun, devant le bâtiment, d'une centaine de cercueils contenant des restes des victimes qui ont été extraits de divers endroits de Kigali.

A une échelle plus réduite, on peut considérer l'exemple des mémoriaux de l'artiste *Anna Chromy*, dans son projet pour le "Memorial on Ground Zero" à New York. Ce projet se compose des éléments suivants :

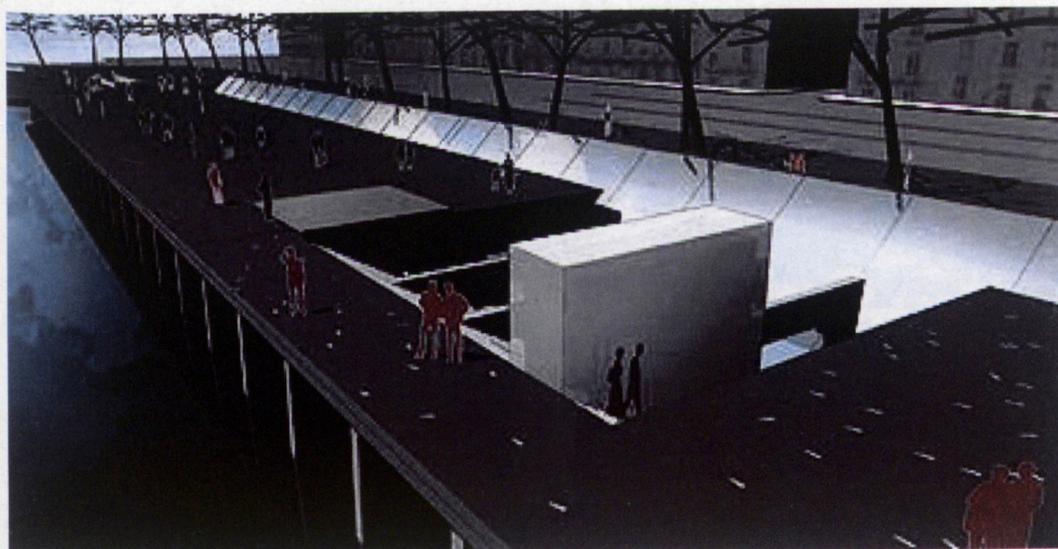
- Deux avant-bras levés rappelant les tours jumelles. Ils sont tendus vers le ciel en signe d'espoir. L'élan vertical du mouvement est renforcé par la spirale montante qui longe la surface où pourraient être inscrits les noms des victimes.
- Les deux colonnes sont surmontées de mains qui portent notre globe dans un geste protecteur. Ce globe doit permettre d'intégrer des photos des enfants de ce monde, notre avenir.

- Sur le socle des deux colonnes, un monument représentant le manteau vide d'une femme qui pleure la disparition de ses enfants, symbolisant le chagrin et le souvenir ainsi que les victimes. Le socle en verre renfermera la lumière permanente du souvenir – nous n'oublierons jamais. Le monument est généralement fermé et ne sera ouvert que pour les cérémonies officielles. Sur le mur du monument, le casque d'un pompier new-yorkais sera fixé, symbolisant les héros de la tragédie.

- Le corps protecteur d'une femme s'élève depuis le globe terrestre, vers un avenir meilleur libéré de la haine et du fanatisme. Le monument exprime le triomphe de l'espérance sur le désespoir. Le bien triomphe sur le mal.

La symbolique ainsi exprimée reprend les thématiques habituelles avec la liste des victimes. Qu'il soit de grande ou de petite taille, le mémorial présente des éléments scénographiques qui ont pour fonction de faire du deuil une réalité perpétuellement présente. La symbolique contemporaine des mémoriaux semble alors renouer avec les pratiques des rites funéraires des sociétés plus anciennes en instaurant une sorte de dialogue possible avec les morts – ce qui n'est pas le cas des monuments aux morts érigés à la suite des deux guerres mondiales -. Cette symbolique adopte une forme plus abstraite que celle des rites funéraires africains ou autres, elle rationalise la figuration de l'événement catastrophique pour opérer un travail de réparation, toujours tourné vers l'avenir. Il ne s'agit plus du tout d'un « travail de deuil », celui-ci consistant d'une certaine manière, et comme le disent bien des psychanalystes, à « tuer le mort ». Ce qui est perdu (les victimes), ce qui a produit une faille (tremblement de terre, explosion...) se trouve symboliquement « repris par l'objet », par le mémorial lui-même qui transcende les effets de la catastrophe, de l'événement traumatisant. A la limite, l'objet mémorial est déjà la fin du travail de deuil, et c'est en ce sens qu'il a le pouvoir d'annoncer un travail de réparation.

Les modalités de légitimation de la construction d'un mémorial sont presque toujours les mêmes. Il semble même surprenant de constater la naïveté des arguments énoncés au regard de la qualité d'une œuvre et même de sa puissance symbolique. Prenons un dernier exemple, le Mémorial à l'abolition de l'esclavage sur le quai de la Fosse, prévu à Nantes pour 2009. *Krzysztof*



- Projet d'*Anna Chromy* pour le « **Memorial Ground Zero** » à New York
- Projet de *Krzysztof Wodiczko* et *Julian Bonder* pour le **Mémorial à l'abolition de l'esclavage**, sur le quai de la Fosse en 2009 à Nantes

Wodiczko et *Julian Bonder*, architecte, proposent pour Nantes, sur le quai de la Fosse, point d'accostage des navires du commerce triangulaire qui remontaient de Paimboeuf, non pas un monument, mais un Mémorial conçu comme un cheminement méditatif. Ce cheminement à l'intérieur du quai s'insère entre la passerelle Victor Schoelcher et le pont Anne de Bretagne, avec en regard, de l'autre côté de la Loire, le palais de justice. Le concept de parcours méditatif a été approuvé par le Conseil municipal d'avril 2003. Après un an de travail et de réflexion, ce projet a été présenté publiquement en juin 2004. Projet artistique, le Mémorial se présente aussi comme un projet urbain et politique. En inscrivant un pan de l'histoire dans le corps de la ville, il permet de poursuivre les aménagements piétonniers sur les berges de Loire dans le cadre des programmes de Nantes Métropole. Dépassant l'histoire nantaise, le Mémorial est porteur d'un message fort de solidarité et de fraternité à l'intention des générations futures

Simplifié, le projet de Mémorial reste un parcours méditatif en trois séquences. Evocation métaphorique et émotionnelle, le cheminement invite à la méditation. Il offrira une large vision sur le fleuve en direction de la mer avec, en face, la présence forte et symbolique du palais de justice. Relié à ce dernier par la passerelle, le Mémorial affirme l'importance primordiale du respect des droits humains. La descente vers l'eau en constitue l'une des idées majeures. De la passerelle Victor Schoelcher jusqu'au pont Anne de Bretagne, l'esplanade comportera l'inscription dans le sol des 3 829 expéditions françaises de la traite. Pour *Krzysztof Wodiczko*, « les plaques sont dispersées comme des fiches que le vent a balayées ». Les concepteurs utilisent les structures existantes qui permettent au visiteur de cheminer à l'intérieur du quai du 19e siècle avec ses six poutres de béton le long de la Loire. Ainsi, l'entrée du Passage - côté pont Anne de Bretagne - s'effectue par un escalier étroit. Le visiteur « s'enfonce dans le quai », déambule dans le Passage, rythmé par les plaques de verre sur lesquelles sont inscrits des textes abolitionnistes, pour déboucher ensuite à la lumière où les palées sont à ciel ouvert. Revenu à la surface, il peut prendre la mesure de l'ensemble de l'ouvrage. Eau et lumière, clapotis de l'eau et rumeurs assourdies de la ville... Lieu de recueillement, le passage est un espace sobre, émotionnellement fort. Sorte d'archéologie portuaire remise en scène, il fait renaître les perceptions

qui étaient celles des esclaves entravés dans les cales. Les plaques de verre jouent avec la lumière et les reflets du ciel. Le verre est là pour rappeler que si l'acte d'abolition est radical, il n'en reste pas moins fragile comme le matériau choisi : le visiteur, à la fois dans la ville et isolé de la ville, est invité à s'arrêter devant un pan de l'histoire collective et réfléchir sur sa portée toujours actuelle. Et *Krzysztof Wodiczko* dit : « *On édifie les mémoriaux pour garder la mémoire du passé et mettre en garde pour l'avenir. Le mot « mémorial » s'apparente au mot « monument », soit quelque chose qui entretient la mémoire et sert d'avertissement pour les générations futures.* »

On peut aussi considérer le Mémorial de l'art aborigène de 1988, un symbole de l'art aborigène contemporain. L'année 1988 correspondait à 200 ans de colonisation. Une occasion de célébrer la résistance de la culture aborigène. A cette occasion, un collectif d'artistes aborigènes entreprend de réaliser un Mémorial aborigène. Cette œuvre est constituée de 200 contenants funéraires, sortes de troncs creux et longilignes sur lesquels furent peints des motifs claniques et les principaux rêves des artistes qui ont participé au projet. en Australie. A la fois mémoire du passé et symbole de continuité, le Mémorial est exposé de façon permanente à la Galerie Nationale de Camberra, il est une des œuvres d'art les plus remarquables d'Australie. Par ce Mémorial, les aborigènes affirment leur conviction que l'art joue un rôle important dans la diffusion de leurs valeurs dans un monde qui souvent reste hostile à leurs aspirations. Longtemps admiré seulement pour son côté représentatif d'une culture ancestrale, l'art des aborigènes d'Australie revendique sa place sur la scène de artistique du monde contemporain.

La particularité de ce mémorial est donc de montrer comment les arts considérés comme « primitifs » font partie de l'art contemporain. Dans une certaine mesure, il annonçait déjà l'état d'esprit d'une célèbre exposition comme celle des « magiciens de la terre » et de l'état d'esprit dans lequel sont présentés actuellement les collections au musée du quai Branly à Paris. Il s'agit d'un acte politique, d'une reconnaissance officielle de toutes les cultures capables de produire non seulement des objets artistiques mais aussi de s'intégrer au marché de l'art contemporain.

On peut dire que le mémorial est devenu le symbole d'une *gestion des traces mnésiques collectives*. A lui seul, il est conçu comme un dispositif mnésique qui est une mise en négation active, toujours actualisée, du refoulement possible. C'est en ce sens qu'on peut le comprendre comme un processus de réparation. Ce qui ne suppose pas a priori une ressemblance entre l'objet et les traces elles-mêmes, hormis sans doute, le rôle que joue, dans beaucoup de mémoriaux, l'inscription des noms des morts sur des plaques, que celle-ci soit visible ou dissimulée. Le mémorial se présente, à la différence du traditionnel monument aux morts, comme une sorte de « contexte associatif » dont la fonction est de réactiver des souvenirs, des images mnésiques, pour les visiteurs qui ont vécu réellement l'événement traumatique, pour ceux qui l'ont vécu en images, par l'intermédiaire des médias, mais aussi pour ceux qui sont pratiquement dans l'ignorance et qui sont invités à se construire une représentation de ce qui s'est passé. Cette gestion des traces mnésiques se veut sensorielle, émotionnelle, et l'artiste se trouve convié à produire de tels effets sensoriels pour que la mémoire puisse se mettre en action, pour qu'elle soit réceptive. L'enjeu est bel et bien de perpétuer la relation entre l'émotion et la mémoire collective à partir d'une symbolique dont le sens est immédiatement accessible et partageable par tous.

Il y a aujourd'hui un retour aux analyses de la puissance des émotions collectives dans les modalités dont se constituent les formes de communauté et surtout selon une mise en perspective de l'esthétisation des groupes, des foules, ou des masses. Ce qui semble intéresser plus particulièrement les philosophes, les artistes et les architectes, ce sont les processus émotifs qui sont inhérents aux manifestations de ce qui « fait le commun » des sociétés - ce que, en d'autres termes, Jacques Rancière appelle « le partage du sensible ». A une époque antérieure, Serge Tchakotine, reprenant les théories sur le comportement des foules de Taine et Lebon, a étudié les expressions émotionnelles dans la propagande révolutionnaire en les comparant à celles des nazis. Ainsi, l'esthétisation des foules à des fins politiques semblait pouvoir être identique dans des circonstances pourtant différentes. Pour Walter Benjamin, l'esthétisation du politique s'accomplit avec la mise en scène des masses qui jouissent ainsi du spectacle qu'elles

produisent. Quand la masse se voit en face à face, grâce à la photographie, à la télévision, on assiste à une transformation de la politique en spectacle émotionnel. Selon Sophie Wahnisch, « esthétiser la politique, ce serait la délier des usages de la raison au profit de cette manipulation des émotions humaines irrépressibles, des émotions les moins gouvernables. » Et selon Jacques Rancière « la politique n'est pas esthétique parce qu'elle use de tel art ou de tel medium pour se faire accepter. Elle l'est parce qu'elle suppose un découpage du sensible qui indique si et comment des corps font communauté, quelles positions respectives ils occupent, ce qu'ils doivent faire à cette place. »¹⁵ La tendance actuelle, dans l'approche de la relation entre la politique et l'esthétique, est de prendre en considération un nécessaire retour à l'origine du mot esthétique, au sensible partagé en commun, la politique concernant le sensible, et les émotions étant de « la politique à l'état naissant »¹⁶.

Les sentiments de la force collective supposent bien que les processus émotifs soient pris comme étant à la naissance des mentalités collectives. C'est en ce sens que les émotions peuvent devenir prescriptives parce qu'elles mettent en figuration la dimension symbolique d'une réalité commune. Le processus émotif appelle simultanément le partage en commun de son interprétation. L'émotion, dans sa manifestation originelle, ne semble pas avoir de sens ou de finalité, surtout si elle est collective. Elle ne peut prendre de valeur constitutive de ce qui est partagé en commun que si elle fait partie intégrante d'un processus d'interprétation, que si elle participe de la mise en action des mentalités collectives. Pourtant, notre hypothèse serait de considérer comment l'émotion, au moment de son émergence, qu'elle soit individuelle ou collective, a partie liée avec la catastrophe. Les situations de panique révèlent bien ce moment où l'émotion demeure dépourvue de finalité, et les manières de les conjurer ou de les traiter pour les éviter ou pour les contrôler, font apparaître comment la disruption émotionnelle fait toujours l'objet d'une occultation parce qu'elle est absolument insensée.

¹⁵ .- Jacques Rancière, « Esthétique de la politique et poétique du savoir », *Espace temps* n°55-56, p.80-87

¹⁶ .- Jacques Revel, présentation de la réédition de *La Grande Peur de Georges Lefebvre*, Armand Colin, Paris, 1988, p. 21

Prendre l'émotion comme un processus émotif, c'est déjà lui donner la faculté de produire des faisceaux de sens possible, ou du moins de lui attribuer le pouvoir d'être à l'origine du sens.

Il y a aussi cette tendance à prendre l'émotion pour une pureté des origines du sens, comme en atteste la présentation des objets au Musée du Quai Branly. Nous renvoyons à ce sujet, à notre précédent rapport et à notre livre « la culture en trompe l'œil ». L'architecte Jean Nouvel et le paysagiste Gilles Clément ont conçu un tel musée en se référant à cette idée de confronter le visiteur à une pureté originaire de l'émotion - ce qui d'une certaine manière serait aussi l'origine de la perception esthétique -. Le processus émotif est alors pris pour la condition d'accession à l'interprétation - et dans le cas de ce musée, pour la condition d'accession à la connaissance ethnographique -. Si, comme nous en faisons l'hypothèse, l'émotion est d'abord une catastrophe corporelle, dans un sens non péjoratif, on comprend comment certains artistes peuvent être tentés de la provoquer. Il faudrait rapprocher le surgissement de l'émotion de ce que Hölderlin appelle une « catastrophe du sens ». Sans usage fonctionnel, l'état émotionnel, proche du désarroi, correspondrait à une perte de l'ordre du sens, à un effondrement des modèles de perception. Car, ce qui apparaît dans les théories contemporaines du « partage du sensible », c'est l'acharnement à octroyer une fonction d'interprétation aux processus émotifs, celle-ci pouvant être antécédente, grâce aux constructions mémorielles qui accompagnent leur émergence, et prospective, grâce à la mise en œuvre du sens politique qui leur est donné.

Il est également intéressant de considérer comment les commémorations, et par conséquent, les mémoriaux assurent une reproductibilité des émotions collectives. Mais, c'est bien là une preuve de la fonction d'interprétation des croyances, des attentes et des espérances qui est conférée au mémorial lui-même. Ce à quoi on assiste de plus en plus, c'est à une gestion politique et sociale des émotions collectives, à une organisation symbolique de la dynamique émotive, à l'exercice d'une fonction symbolique d'élaboration et de contrôle des émotions. Et surtout, le temps finit par épouser une figure trans-temporelle parce qu'on a l'habitude de considérer l'émotion comme un

hors-temps. Grâce à la symbolique « polymorphe » des mémoriaux, les émotions collectives peuvent resurgir à tout moment, indépendamment de tout repère chronologique.

IV.- METAMORPHOSES DE LA SUBVERSION

Dans son livre « Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique », *Rainer Rochlitz* propose le principe d'une « rationalité esthétique » contre les critiques actuelles qui réduisent l'art contemporain à une supercherie. Il dénonce la primauté accordée au contenu politique de l'œuvre qui s'impose au détriment d'une logique interne de celle-ci et qui finit par tenir lieu de validité esthétique. C'est ainsi que se manifesterait de plus en plus le non-sens d'un art soit disant subversif qui serait subventionné. Il suffirait pour l'artiste d'adopter une position politiquement « non correcte », devenue elle-même pour le moins conventionnelle. L'idée de « rationalité esthétique » serait, selon l'auteur, un moyen de considérer la valeur esthétique d'une œuvre sans subordonner cette évaluation à des critères qui demeurent pour l'essentiel politiques. S'il est indéniable que bien des commandes publiques se réfèrent à des intentions politiques qui unissent les artistes à leurs commanditaires, il est difficile de justifier à partir d'un tel constat l'arbitraire des choix et des critères. Ce qui apparaît toutefois, c'est le fait d'une subversion rendue très conventionnelle dans les politiques culturelles en général. Si le mot lui-même n'est plus guère employé, il est vrai, son rôle dénotatif ne disparaît pas. L'idée politique de subversion reste présente, ne serait-ce que dans les démarches de légitimation d'une œuvre, faites pour son implantation dans l'espace public, tant par les municipalités commanditaires que par les artistes eux-mêmes.

Il nous semble nécessaire de tenir compte des manières dont certains artistes contemporains épousent les procédures de la légitimation afin de les faire travailler contre elles-mêmes. C'est trop simple de réduire, comme le fait *Rainer Rochlitz*, l'équivoque d'une certaine duperie de l'art contemporain aux seules complaisances des artistes et de leurs commanditaires à jouer avec les intentions, les messages, les finalités politiques. L'attitude des artistes, malgré l'obligation d'une légitimation qui fait nécessairement appel au jeu politique, n'est pas non plus réductible à de la pure complaisance. Une œuvre peut refléter des intentions politiques sans pour autant que sa logique interne soit soumise à de telles intentions. Si, comme le dit à juste titre cet auteur, l'œuvre d'art est une « publication de l'intime », on peut fort bien supposer qu'au cœur même de cette publication, il y ait des intentions politiques qui ne portent pas préjudice à la démarche. Il reste pour tout artiste une marge ironique qui peut se jouer dans des modalités d'exposition, de retournement de sens ou de parodie. La subversion subventionnée est certes un mode d'intégration et de promotion des œuvres dans l'espace public, mais elle peut très bien être malmenée « de l'intérieur », dans les processus de légitimation eux-mêmes, et pas seulement à l'échelle individuelle, mais surtout à celle des interférences qui apparaissent dans les modalités collectives d'exposition publique des œuvres.

« La publication de l'intime » correspondrait, selon la tradition de la philosophie kantienne, au passage du singulier à l'universel. Cette métaphore conceptuelle désigne assez bien le fait de l'inscription sur le territoire urbain des œuvres d'art. Cependant, il semble plutôt insuffisant de considérer que la logique interne d'une œuvre soit l'expression de l'intime. Et d'opposer l'authenticité de l'intime comme un retrait des intentions politiques qui sont présentes à la conception d'une œuvre, c'est corroborer la consécration actuelle d'un certain exhibitionnisme de l'ego. On ne peut pas, nous semble-t-il, penser que l'expression de l'intime soit à l'origine des critères esthétiques sans laisser croire en même temps que la subjectivité absolue serait la seule condition valable de la création artistique. La prolifération des œuvres d'art contemporain, la quantité de plus en plus innombrable d'artistes reconnus ou inconnus, participent d'un phénomène exhibitionniste dans lequel l'exaltation

de l'ego joue un rôle de premier plan même si les artistes gardent une certaine modestie. Toute manifestation de l'intime dans n'importe quelle forme de création est susceptible d'être à l'origine d'une œuvre. Et la reconnaissance actuelle de cette exhibition de l'intime réussit à neutraliser par avance toute affirmation d'une possible subversion. L'hypothèse d'une « publication de l'intime » serait mieux comprise si l'universel est déjà présent à ce qui relève de l'intime. Ou, en d'autres termes, la logique interne d'une œuvre viendrait plutôt de ce fait que l'universel traverse toujours la singularité de l'intime et qu'en conséquence, il ne s'agirait pas d'un passage du singulier à l'universel.

La prise de risque dans certaines pratiques artistiques contemporaines semble remplacer, par le défi qu'elle lance à la machinerie de la reproduction culturelle, l'idéalisation de la subversion qui, dans les années passées, animait l'esprit de bien des artistes. La violence critique s'exprime alors par la parodie de l'excessivité du système comme dans les films de science fiction au cours desquels les robots peuvent brusquement se déconnecter du pouvoir qui les contrôle. La perspective critique est mise en œuvre dans la représentation publique d'une démesure du fonctionnement des modèles d'organisation et de reproduction des sociétés modernes. Traditionnellement, la pratique du détournement ou de retournement du sens permettait aux artistes de manifester dans l'espace public leurs intentions critiques et de soutenir la croyance commune en l'existence possible d'un contre pouvoir. D'une certaine manière, le jeu avec l'excessivité des risques, avec la création d'événements catastrophiques, est un héritage de cette tendance, mais ce jeu ne prend lui-même sens que dans l'exacerbation de ce qu'il semble dénoncer. Il se mesure à la capacité que détient le système politique et économique néo-libéral de capter et d'intégrer les effets des excès qu'il provoque. On pourrait dire de façon un peu lapidaire que la réalité des événements, induite par le fonctionnement d'un tel système de gestion du monde, dépasse la fiction. Toute la question est de savoir si les effets d'exacerbation produits par des pratiques artistiques exercent une puissance critique ou si ces mêmes effets participent d'un développement spéculaire du système.

Quand *Tinguély* créait ses objets autodestructeurs, il ne faisait que parodier la représentation de l'utilité technologique en montrant combien l'autonomie de tels objets pouvait donner l'image d'un vide de la reproduction technique. L'excès était traité comme l'autodestruction d'une finalité, et non dans un processus infernal de surenchère. La prise de risque, dans les pratiques artistiques contemporaines, peut être indéfiniment reportée comme si elle permettait de mettre en concurrence les excès du système et l'excessivité délibérée de la création. Il n'y a pas comme enjeu, pourrions nous dire, un règlement de compte des finalités intrinsèques au système lui-même.

Une vidéo publicitaire pour la marque de voiture « Audi » présente, dans un premier temps, un homme qui a pété les plombs en découvrant sa liberté. Celui-ci enlève ses vêtements l'un après l'autre, les jette en l'air, dans un état d'exaltation, comme s'il se libérait de toutes les contraintes. Au moment où il est presque nu, il voit passer une voiture « Audi ». Peu à peu, il remet ses vêtements et retrouve son allure de cadre moyen avec son costard, sa cravate et son attaché-case. Et la morale de l'histoire s'affiche avec cette question : « a-t-on la liberté de choisir ? ». Il y a une trentaine d'années, la liberté de choix était le moteur de la consommation, toute la publicité fonctionnait en incitant les consommateurs à vivre dans l'expectative de désirer ce qu'ils voulaient. Aujourd'hui, cette séquence publicitaire montre au contraire que la consommation est une obligation collective et qu'elle suppose un ordre du monde et des choses : il faut travailler pour avoir le pouvoir d'acheter. Personne ne peut se donner l'illusion de vivre en dehors du système global de la consommation. Et ce système produit ainsi ses propres modes de réflexivité qui lui permettent de légitimer l'anéantissement des fondements mêmes de la liberté. Plus besoin d'une exaltation du désir d'achat, la logique de la consommation crée son *auto-idéologie*. Il est difficile d'aller plus loin, nous semble-t-il, dans l'absorption de la critique possible. On pourrait en effet, prendre une telle publicité pour un film situationniste critiquant les excès de la société de consommation par la dérision cynique. En dénonçant ce qu'il produit - la suppression nécessaire de la liberté de choix des manières de vivre -, le système de consommation incorpore sa critique et la redistribue comme la seule vérité d'être au monde. La relation entre être et avoir devient tautologique, alors que dans la publicité des années 60 à 80, la

dissociation entre être et avoir était le moteur même du désir. Rappelons la célèbre formule de Jacques Lacan : « ce que l'on est, on ne l'a pas, ce que l'on a, on ne l'est pas. »

Comment les détournements opérés par des pratiques artistiques, peuvent-ils avoir encore une puissance critique face à une telle organisation du système idéologique de la consommation qui s'avère capable de transformer toute dénonciation de ses excès en principe constitutif de son propre fonctionnement ? La censure elle-même ne peut plus servir de repère à l'acte de subversion. Une intervention artistique interdite dans l'espace public par les pouvoirs politiques ne prend pas pour autant une valeur subversive. Elle ne fait que révéler les retards d'intégration culturelle dans la gestion politique des menaces de perturbation de l'ordre public. Si on considère la publicité comme un métadiscours sur les modes de consommation des sociétés contemporaines, on remarquera, (et l'exemple que nous avons choisi est particulièrement éloquent), que les publicitaires eux-mêmes sont devenus les artistes du système de consommation et qu'ils sont capables de créer une *auto-subversion*. Autrement dit, la publicité comme principe de réflexivité de la « société de consommation » peut jouer avec tous les excès des codes de comportements sociaux pour stimuler les apparences de perturbation de l'organisation spéculaire de la vie quotidienne des consommateurs.

La finalité générale et implicite de la subversion est l'ébranlement des dispositifs et des modèles de représentation des sociétés. En ce sens, elle comporte toujours la perspective d'une disruption du processus même de la réflexivité quoique les moyens requis et les objectifs choisis puissent varier. Aujourd'hui la croyance trompeuse en un dépassement des idéologies laisserait penser que la réflexivité, comme fruit d'une intelligibilité grâce à laquelle les sociétés sont capables de se réfléchir elles-mêmes pour mieux se gérer, serait le résultat d'une telle rationalité idéalisée par l'ordre néo-libéral. La disparition des conflits d'idéologie entraînerait la prédominance d'un système de représentation apte à intégrer tout ce qui le menace dans sa propre production du sens. Dans les années 70-80, la fascination que provoquaient les failles, les ruptures, et même les simples pannes, tenait au fait que la subversion dans les pratiques artistiques demeurait en majeure

partie fondée sur les représentations d'un dysfonctionnement des idéologies et des axiologies. Il est difficile de quitter définitivement ces manières anachroniques de considérer la subversion comme l'effet d'une disruption sans risquer de perdre toute possibilité de sens donnée au détournement du sens lui-même. Souvent, en expliquant ce qu'ils font, les artistes montrent bien les écarts qu'ils produisent dans la « machinerie culturelle », mais leurs explications prenant l'allure de procédures de légitimation entrent dans la construction permanente de l'institutionnalisation des pratiques culturelles. Suivant la même voie, les experts en art contemporain, les fonctionnaires de la sélection des œuvres confortent ce schéma institutionnel qui permet de légitimer leur propre fonction. Du coup, plus rien n'échappe aux dispositifs de la réflexivité qui offrent curieusement une certaine plasticité à l'institutionnalisation.

Il est intéressant de considérer aussi la subversion du point de vue de sa temporalité. Quand elle s'exerçait dans le cadre des conflits idéologiques, même si elle était ponctuelle, « interventionniste », ses effets s'inscrivaient dans la durée, dans l'épaisseur temporelle de l'histoire. Aujourd'hui, quand on regarde des œuvres des années 60-70, ou d'une époque antérieure, on remarque aisément comment un certain « esprit de subversion » persistait au fil du temps. Celui-ci semble faire partie d'une histoire qui outrepassé le champ imparti à une histoire de l'art parce qu'il est présent aux mouvements sociaux et politiques de l'époque. Il paraît beaucoup plus difficile, désormais, de repérer les modalités singulières de la subversion car l'apparente « épaisseur du temps » qui les caractérisent vient plutôt des modèles du passé, c'est-à-dire des manières déjà anciennes de subvertir, de celles que des artistes consacrés comme des « mémoriaux vivants » ont pratiquées (Joseph Beuys, pour ne donner qu'un exemple). Ainsi, les modalités contemporaines de subversion sont préfigurées par celles des décennies antérieures et l'acte de subvertir lui-même n'échappe pas à son « cadrage mémorable ». Il est presque impossible de ne pas voir là un « remake » même en supposant que les jeunes générations ignorent ce qui s'est passé auparavant. Au lieu de situer dans le temps passé des conflits d'idéologies, la subversion prend le plus souvent pour objectif de sa critique les institutions culturelles elles-mêmes. Ce qui produit un paradoxe insurmontable :

comment s'attaquer au fonctionnement institutionnel de la culture en demeurant dans l'attente d'une reconnaissance de l'institution ? Ou, en des termes plus triviaux, comment se retourner contre des institutions qui sont commanditaires de toute création artistique ? Il est toujours possible d'introduire des effets de dysfonctionnement institutionnel, mais nul n'ignore combien les institutions finissent toujours par être les bénéficiaires puisqu'elles sont capables d'intégrer les critiques mêmes les plus violentes, qu'elles subissent. La plasticité actuelle des institutions culturelles est telle que les artistes récalcitrants servent à assurer la dynamique institutionnelle au lieu de la menacer.

1.- Les modalités actuelles de la subversion

Le groupe américain d'architectes *SITE*, avec *Venturi* et *Rauch*, développent depuis une trentaine d'années, une architecture complexe qui semble bien inclure l'idée de la catastrophe de manière paradoxalement positive à partir des standards Best Products Showroom. Il s'agit de bâtiments commerciaux, tels des « boîtes en briques » ressemblant à des entrepôts et qui servent à la consommation de différents produits. Le design proposé est un design « choc » qui répond à la question : « qu'est-ce que vous faites avec bâtiment qui est une « boîte sans fenêtre » ? Le travail des architectes se fait essentiellement sur la manipulation des façades. En 1972, par exemple, c'est l'altération d'un bâtiment existant pour faire un mur qui apparaît pelé comme un fruit. Il s'agit d'une intervention modeste, mais celle-ci introduit une modification qui implique la représentation d'une destruction ultime. A Houston, *James Wine* propose une intervention de « dé-architecturisation » en faisant un mur de briques étendu arbitrairement au-delà de la limite du toit de telle manière qu'il en résulte l'apparence d'une architecture située entre la démolition et la construction. Une section de la façade centrale a été fragmentée et les briques gâchées semblent versées sur le auvent. L'architecture est prise comme une action pour des idées artistiques, comme un *sujet-prothèse* pour l'art plutôt que comme un objectif

du design. Le bâtiment utilise l'architecture comme un moyen de commentaire social et psychologique en opposition à une exploration de la forme et de la structure. Destruction et effondrement sont pris pour des motifs architecturaux d'une manière très différente des ruines gothiques ou romaines installées dans les paysages pastoraux. L'environnement, n'est pas vraiment pastoral et les bâtiments en état apparent de ruines ne font pas référence à un monde passé, mais à notre monde, ce qui donne un sens différent à la phrase typiquement américaine « des affaires comme toujours ».

En 1977, à propos d'un autre projet à Sacramento en Californie, **James Wines** dira : « le prototype basique du showroom ne bouge plus, l'architecture est une matière première pour l'art plutôt qu'elle n'est l'objectif du design. La façade indéterminée utilise les additions comme les soustractions. » Les gravas sont accumulés sur un système de rails. La foule des spectateurs peut regarder l'ouverture du matin et la fermeture du soir. Il semble donc, dans l'esprit de ces architectes, que la déconstruction architecturale soit la condition possible de l'expression artistique. C'est dans la mesure où l'architecture joue sa mise en catastrophe qu'elle rend possible l'art lui-même.

En 1978, un autre projet réalisé par Tilt, à Maryland, révèle combien l'acte de volonté est encore plus apparent, le bâtiment n'étant pas « cassé » mais seulement en désordre. C'est l'idée de la désintégration qui est ainsi exprimée ou celle de l'incomplétude. Cette inversion du standard d'un shopping-center et des tradition architecturales de la forme et de l'équilibre est développée comme une réponse à des circonstances physiques et psychologiques préexistantes. La présence du mur incliné se présente comme un dialogue visuel entre l'utilité routinière et la précarité de la façade. Le bâtiment est également un commentaire sur l'obsession de l'architecture moderne pour la forme en tant qu'expression d'une fonction. En ce sens, la fonction n'est pas seulement exprimée, mais simplement révélée en soulevant un coin du bâtiment, et en le plaçant à l'extérieur, comme une partie manquante. Ainsi la séparation entre l'extérieur et l'intérieur est-elle indéterminée. L'observateur peut se demander si le mur est sûr, s'il peut se remettre à sa juste place ou



- Best Products Showroom, James Wine & SITE, Houston, 1975
- Sausage Stand, Jes Brinch & H. Plenge Jakobsen, Denmark, 1998

s'il peut être déplacé. Les architectes pourraient se rappeler la préférence du modernisme orthodoxe pour les volumes définis par des choses qui ressemblent à un jeu de cartes ou les étudiants en architectures pourraient s'imaginer des maquettes en carton oubliées sur le sol.

Tous ces bâtiments construits par le groupe *SITE* ont ceci de commun qu'ils sont des blagues jouées à l'architecture, et c'est seulement par incident inattendu qu'ils peuvent apparaître comme des blagues pour le public. En 1978, un autre projet à San Francisco, présente un changement d'intérêt, avec un showroom sur le toit duquel est entassée de la terre de manière à ce que cette couverture ressemble au paysage environnant. L'intention est de déplacer la démolition vers un design d'objet censé être valorisé pour lui-même. C'est une référence au monde de la nature plutôt qu'au monde de l'homme. La question de l'indétermination demeure essentielle parce qu'elle se soutient des effets temporels et spatiaux de la réversibilité entre la construction et la démolition.

Toutes ces interventions qui sont pourtant déjà anciennes montrent combien l'idée de catastrophe peut être associée à des manières de construire la déconstruction. De tels projets d'architecture révèlent comment la catastrophe, au lieu d'être réelle, est « en puissance » dans le devenir d'un bâtiment.

On constate par ailleurs que les modalités de subversion se font de plus en plus sporadiques, comme si leur aspect événementiel était un moyen d'échapper, du moins temporairement, à toute récupération institutionnelle. Il s'agit en quelque sorte de produire des effets éphémères de dysfonctionnement, en situant l'acte subversif dans des interstices de plus en plus difficiles à saisir.

C'est dans ses actions que *Plenge Jacobsen* semble le plus virulent. Depuis 1994, il s'est allié à un autre artiste danois, *Jes Brinch*, avec lequel il a mis en place le projet *Burn Out* visant à « attaquer les images gelées de la réalité » et à « créer une action sociale plastique ». Sévissant particulièrement en milieu urbain, les deux trublions donnent dans le terrorisme fictif. Dans une

galerie de Copenhague, ils reconstituent une école maternelle rongée par le feu et ajoutent quelques fumigènes pour améliorer l'effet dramatique de la scène. La même année, sur une place chic de Copenhague, ils installent dans la nuit des engins vandalisés : une série de voitures, un bus et une caravane renversés, comme saccagés par une mini-guérilla. Les habitants découvrent les carcasses d'une révolution qu'ils n'ont pas vécue... et achèvent les destructions. Le scénario finit par tourner à l'émeute et la société danoise révèle alors ses pulsions. A travers ses actions et ses installations, l'artiste danois aspire à atteindre le nirvana, une libération généralisée des énergies mentales et physiques. Cette sorte d'extase matérielle passe autant par les sphères chimiques que naturelles. Elles entraînent du même coup dans leur sillon les réalités politiques, sociales et économiques, « entre fictive douceur et mise en scène délicieusement perturbatrice ».

Comme exemple de détournement, plutôt classique, il faut bien le dire, nous prendrons le comportement subversif de l'artiste *Olivier de Sagazan* à Saint-Nazaire. Hormis ses créations picturales et sculpturales, hormis ses performances, *Olivier de Sagazan* a pris pour cible de son action critique un lieu d'exposition appelé « le Grand Café » qui est en liaison avec la Direction générale des Affaires Culturelles de la région. Son action, qui dure deux années consécutives, propose un détournement du concept « d'exposition artistique préexistante », celle de *Krinj de Kooning*. *Olivier de Sagazan* a envoyé à la presse et à des amateurs d'art un faux projet artistique en falsifiant des papiers administratifs et en signant à la place du « vrai » de Kooning. Ce dernier proposait un aménagement en espaces vides de ce lieu consacré à l'art contemporain pour suggérer comment la mise en forme est elle-même une sculpture. « C'est là qu'Olivier de Sagazan intervient en envoyant à la presse et à une trentaine de personnes du milieu culturel local, une fausse lettre sur papier à entête de la Mairie de Saint Nazaire, signée par Krijn de Koning, et où celui-ci invite les amateurs d'art à venir au « Grand Café » s'approprier gratuitement 300 morceaux numérotés de son oeuvre. Ces fragments sont appelés « retards sur plâtre » et l'on trouve dans la lettre une phraséologie explicative de l'opération, crème fouettée rhétorique parfaitement conforme à la pompe verbale habituelle de

l'officialité... »¹⁷. Cette lettre, elle-même crédible dans sa forme, incite un journaliste de Ouest France à écrire un article intitulé « Fragment d'un discours vaniteux » dans laquelle il invite les gens à aller chercher leur « retard sur plâtre ».

En mai 2002, dans le même Grand Café, recouvert d'un tissu rouge du sol au plafond, a lieu l'exposition de **Jordi Colomer**. Celui-ci confère aux objets usuels traînant dans la rue (papiers gras, bouteilles plastiques, un statut d'objet d'art, en utilisant des photographies. Olivier de Sagazan imagine alors de proposer au public d'apporter au "Grand Café" les objets les plus divers trouvés dans la rue. Il adresse une fausse lettre aux mêmes destinataires, signée cette fois-ci par la commissaire des expositions. Le journaliste de Ouest-France se méfie, il téléphone à la mairie, on lui confirme qu'il s'agit bien d'une supercherie. En juin 2003, c'est l'exposition de l'artiste en résidence **Veit Stratmann**. Celui-ci conçoit un mur coupant l'espace d'exposition en deux. On peut lire dans le discours qui accompagne l'œuvre: "il n'y a rien à voir, c'est l'interaction entre le propre espace du spectateur et le vide ou trou noir, crée par l'artiste qui est le sujet de l'œuvre". **Olivier de Sagazan** propose, en écrivant une troisième fausse lettre officielle, une rencontre "cathartique, libératoire et transgressive", où le public pourra défoncer ce mur, symbole du pouvoir, avec pioches et marteaux fournis par la voirie municipale. Fin juin 2003, le Maire sort enfin de ses gonds et envoie une vraie lettre à la presse, qui la publie avec ce titre « le Maire veut clouer le bec au corbeau ». **Olivier de Sagazan** est traité de « corbeau », tel le symbole de celui qui dénonce les autres en gardant l'anonymat. Son style est reconnu comme ayant une grande qualité narrative mais la pertinence de sa démarche est mise en doute parce qu'il est accusé de refuser d'assumer un débat public sur les choix du service municipal en matière d'art contemporain. La ville de Saint-Nazaire porte plainte et **Olivier de Sagazan** décide alors de révéler son identité. Il envoie une vraie lettre aux mêmes personnes, dans laquelle il explique et justifie sérieusement les motivations de son canular. Ces explications sont donc publiées dans la presse, pour alimenter le débat public

¹⁷ - Amélie Pékin, Magazine *Artension* mai et juin 2004, « De la dématérialisation de l'art à sa réincarnation »

que le Maire souhaitait. La plainte n'est pas retirée et *Olivier de Sagazan* reçoit, trois mois plus tard, sa convocation à l'Hôtel de Police. En 2004, pour la Biennale de Paris, dont le thème est la « *dématérialisation de l'oeuvre d'art* », il propose sa candidature pour que sa performance de détournement figure dans la manifestation. Elle est acceptée, et l'ensemble des pièces, photos des œuvres, fac-similés des lettres et articles sont exposés à la biennale, en mars 2004. *Olivier de Sagazan*, envoie alors à la presse, une quatrième fausse lettre avec entête de la Biennale de Paris, conviant le public à une performance pendant laquelle le directeur de la manifestation réalisera « un geste fort, comme manifeste de la dématérialisation de l'oeuvre d'art ». Le jour convenu de la performance, est projeté un film vidéo, où l'on voit celui qui est censé être le directeur (mais qui n'est autre que Olivier de Sagazan lui-même), lire le manifeste, se pomper du sang avec un seringue, et écrire sur une toile avec ce même sang « ceci n'est pas un concept. » Le 2 mars 2004, l'édition nationale du journal Ouest-France, publie en première page un article titré « La plainte du Maire de Saint-Nazaire labellisée oeuvre d'art, à la Biennale de Paris ! », et qui se termine ainsi : « Geste artistique indiscutable pour la Biennale, délit pour le Maire, le débat sur l'art contemporain risque de rebondir dans le prétoire si la plainte donne lieu à des poursuites. Le Parquet n'a pas encore pris sa décision. »

Cette manière de détourner la logique institutionnelle en provoquant sa parodie révèle combien la mise en scène publique de l'art contemporain se prête à des stéréotypes de représentation qui définissent la reconnaissance légitime des artistes. Il est évident que les justificatifs conceptuels d'une démarche artistique, dans la mesure même où celle-ci se présente comme une intervention, forment une sorte de taxinomie dans laquelle on retrouve toujours les mêmes poncifs. Les fausses lettres *d'Olivier de Sagazan* peuvent être parfaitement crédibles parce qu'il redouble la démarche de l'artiste, sa manière de procéder et ses explications conceptuelles. Il donne ainsi le sens de sa détermination critique : « Je suis parti d'expositions d'artistes très conceptuels et j'ai imaginé que ceux-ci concevaient de faire une proposition au public au cours de leur exposition afin d'interagir avec lui. Concrètement cela sous entendait de faire donc un faux papier avec les entêtes de la mairie ou du service de communication. Ce geste pourrait

effectivement ici se concevoir comme un ready-made au carré, puisque ce que je détourne n'est plus un objet du monde mais le processus même de recomposition du réel que nous offre le spectacle des arts.. Mais l'idée essentielle était d'adopter un comportement artistique pour ensuite en faire une critique de l'intérieur. Donc une réflexion sur les processus de la manipulation. » Certes, il est aisé de retrouver là une « attitude situationniste » qui consiste à parodier « de l'intérieur » tout un système institutionnel mais pareille démarche, si elle se conforme à un modèle antérieur, semble prendre une forme nouvelle de détermination en ne séparant pas le processus conceptuel de création de l'organisation institutionnelle de sa mise en œuvre. Ce qui laisse supposer que la manipulation ainsi dénoncée ne relève plus d'une procédure de récupération mais qu'elle s'accomplit de manière spéculaire, dans un jeu de renvoi en miroir entre l'acte de création et la logique institutionnelle qui en reçoit le sens pour le rendre public.

Voici un exemple de lettre écrite par Olivier de Sagazan :

« Chers amis,

Fin mars la sculpture de Krinj de Kooning était détruite comme prévu. La proposition fut prise alors de conserver de nombreux fragments car, au vu de l'artiste, ceux-ci ouvraient une réflexion passionnante sur la notion même d'espace/ empreinte.

Ces fragments, au nombre de 300, sont tous numérotés et disponibles gratuitement au Grand Café de Saint Nazaire.

Veillez trouver ci-joint quelques réflexions que l'artiste a jugé bon d'écrire à ce sujet.

Sculpture et fragments :

« Étant donné

1.- *La fécondation in situ*

Mon travail s'élabore à partir d'une sculpture qui constitue un sous espace que je place dans un lieu matriciel, ici nommé Le Grand-Café. La symbiose qui en résulte reconstitue un espace absolument unique, la sculpture du lieu étant partie liée au lieu même de la sculpture.

2.- *La destruction du dit*

La destruction de la sculpture constitue des fragments que j'ai appelés des "retards sur plâtres". Ces empreintes ou moules mâliques constituent des micro-espaces résultant de l'interaction de la sculpture dans l'espace femelle du Grand-Café.

3.- *La perspective par dilatation*

Cette interaction est sauvegardée par les fragments qui constituent en définitive une ouverture sur une 4 ème dimension donnant à voir quelque chose comme une perspective unique de type albertienne du Grand Café

En définitive, un retard sur plâtre n'est pas exactement ce que l'on a sous les yeux, mais une impulsion que ce signe donne à l'esprit de celui qui le regarde.

Rose Selavy connaît bien le marchand de plâtre.

Le plâtre serait-il un palimpseste à l'encre d'illusion ?

Ne peut-on pas dire que ces illusions se valent toutes ?

Bien à vous et heureau-t-art »

Krinj de Kooning

Une telle lettre révèle combien une démarche conceptuelle de création peut être facilement rendue crédible parce qu'elle n'apparaît en aucune façon caricaturale. L'ironie devient presque invisible dans la réplique conceptuelle, elle ne se signifie jamais comme telle, comme ce qu'on pourrait appeler un parti pris. Ce qui est tenté là, est que la dynamique institutionnelle de promotion de l'art contemporain se parodie elle-même, indépendamment d'une quelconque position adoptée. L'auteur de ce canular disparaît en tant que sujet de sa critique pour ne laisser apparaître que le pouvoir d'une *auto-parodie*. **Olivier de Sagazan** déclare : « Quand dans un domaine on ne fait plus la différence entre le discours et sa caricature, on a toutes les raisons de s'inquiéter. Le pouvoir de critique nécessite la mise à distance du système et la représentation de systèmes concurrents. C'est pourquoi un système totalisant a toujours pour principe d'empêcher tout pouvoir de comparaison et de critique. Cela vaut pour un état dit totalitaire comme pour les religions. Regardez le deuxième commandement du décalogue, ce n'est pas : " tu ne tueras point ", mais un interdit sur la représentation. Aussi on comprendra mieux l'univocité de l'histoire de l'art tel qu'elle nous est représentée : l'institution artistique, sans être vraiment totalitaire, reste pour le moins

totalisante. Sa ligne de pensée peut se résumer par cette phrase terrible écrite par Hegel dans son introduction à l'esthétique : « Il est temps pour nous de nous défaire, enfin, des scories affectives, pour faire, de l'art, une branche de la philosophie. Quand j'ai lu cette phrase cela m'a fait un choc terrible et j'ai alors saisi l'enjeu formidable qui se jouait entre un art qui irait vers la dématérialisation et un art incarné et sensible. Le langage a un formidable pouvoir d'action, mais il est enfermé dans un réductionnisme formel et logique. Le savoir faire de l'artiste dont la réhabilitation est volontiers considérée comme réactionnaire a, au contraire, des vertus de cohésion sociale qui échappent totalement au discours élitiste de l'art contemporain. L'attitude dualiste, séparation du corps et de la pensée et la survalorisation du discours dans la société, c'est le risque de l'écrasement d'un pan gigantesque de notre corps sensible et le retour évident du refoulé. »

Les critiques lancées contre l'art contemporain viennent le plus souvent des professionnels de la critique, des philosophes, de certains universitaires... Elles finissent par se réduire d'elles-mêmes à une opposition entre les défenseurs et les détracteurs de l'art contemporain. Réduction qui conduit toujours à limiter la portée de toute démarche critique trop « frontale ». La tentative de subversion qui consiste à s'attaquer de l'intérieur même du système institutionnel à la primauté des discours de conceptualisation de la création artistique semble prendre une tournure différente bien qu'elle puisse se traduire par un « coup d'épée dans l'eau ». Tant que l'acte *d'Olivier de Sagazan* est pris pour lui-même, dans l'apparence de sa souveraineté, il garde sa portée subversive. Mais dès que ce même acte est pris pour une démonstration conceptuelle de la critique de la logique institutionnelle, il devient proposition d'alternatives déjà contenues dans cette logique. On voit mal comment il pourrait changer la teneur habituelle d'un débat public sur l'art contemporain dans lequel la question récurrente est celle des choix faits par les municipalités. Actuellement, dès qu'un débat public est ouvert sur le fonctionnement des institutions, les questions soulevées sont rapportées à l'organisation de leur gestion. L'analyse d'un processus de manipulation devient une ouverture à des changements d'alternatives « internes », la logique institutionnelle se nourrissant de ce qui la met illusoirement en péril.

Il n'y a pas d'acte subversif à longue portée, il ne reste que les effets sporadiques de manifestations subversives. Ce qui, bien entendu, compte beaucoup dans la déstabilisation des logiques institutionnelles.

2.- Les machines « délirantes » dans l'espace urbain et la subversion des avancées technologiques

L'informatisation du mécanique réalisée et systématisée au cours du XX^{ème} siècle a rendu les machines de plus en plus automatisées. Lié aux théories cybernétiques, à l'intelligence artificielle ou aux nanotechnologies, le mécanique s'accompagne aujourd'hui de l'idée d'une disparition de l'intervention humaine. Les machines peuvent fonctionner de manière autonome et se jouer de l'illusion de la vie imitant des animaux, des plantes, des humains... Dans notre environnement de plus en plus technologique, le corps humain devient lui-même obsolète, il est amené à être relayé par des machines plus performantes dans la plupart de ses fonctions. Avec les nouvelles technologies d'information et de communication, les nouveaux traitements d'images et les écrans interactifs, l'homme s'est déjà accommodé à la logique des visions et des actions télématisées. Il s'intègre mentalement dans les réseaux de programmes informatisés et télécommande les multiples corps virtuels que l'univers des machines interactives lui propose d'incarner. La pratique ces dispositifs techniques provoque un phénomène de dématérialisation du corps et de « fictionalisation » de l'existence des choses. Actuellement, avec les progrès en miniaturisation et les recherches en biotechnologie, les technologiques envahissent également nos corps physiques, nos activités quotidiennes sont amenés à se combiner avec toutes sortes de dispositifs techniques devenus de moins en moins repérables. On parle aujourd'hui de symbiose entre le corps, l'esprit et *la machine* jusqu'à ne plus pouvoir les différencier. La matérialité corporelle, physique et technique semble se diluer dans l'immatérialité et la dimension informationnelle d'un réel ultra technologisé.

À une époque nourrie d'images virtuelles et de performances technoscientifiques, le déploiement de machines « délirantes » dans l'espace urbain permet de re-matérialiser et de questionner des applications possibles de notre univers technique et technologique contemporain. Ces machines souvent farfelues et imposantes redonnent à notre imaginaire technique une dimension autrement « palpable ». La mise en mouvement de robots, d'automates ou de marionnettes gigantesques dans le monde physique quotidien nous renvoie à un questionnement sur les « nouveaux » rapports que l'homme entretient aujourd'hui avec « la » machine. Exacerbant les aspects mécaniques et automatisés de machines manipulées à grande échelle, les pratiques d'artistes bricoleurs instaurent un regard critique sur les avancées de la science et de la technique, et leurs effets sur le corps humain. Nous étudierons plus particulièrement ici les interventions spectaculaires du groupe américain d'artistes et de chercheurs en robotique, le **Survival Research Laboratory** (Laboratoire de Recherche pour la Survie). Puis nous confronterons leur démarche avec celle d'un groupe phare des Arts de la rue en France, le **Royal de Luxe**, qui fabrique et déploie aussi des machines délirantes spectaculaires dans l'espace urbain. De manière plus ou moins subversive, le gigantisme des machines bricolées par ces deux groupes contraste avec la miniaturisation et l'immatérialité caractéristiques des machines virtuelles contemporaines.

a.- Les spectacles mécaniques du Survival Research Laboratory

Le Survival Research Laboratory¹⁸ (Laboratoire de Recherche pour la Survie) est une communauté d'artistes et de chercheurs en robotique internationalement reconnue pour leurs mises en scène de combats de robots élaborés à partir de pièces récupérées des industries aéronautiques et informatiques, ou de pièces détachées provenant d'équipements militaires divers (bras-bazookas, lance-flammes, roues de jeep...). L'artiste ingénieur Mark Pauline, fondateur et directeur du groupe depuis 1979, vise notamment à créer un théâtre de la cruauté heavy-metal : des spectacles terrifiants,

¹⁸ .- Voir sur le Net, le site du SRL, www.srl.org

incroyablement bruyants, où tout un arsenal téléguidé, robots commandés par ordinateurs et bolides retapés, livre bataille dans un tourbillon de fumée, de flammes et d'huile de vidange. Les spectacles du SRL sont un mélange de jeux de guerre et d'humour noir. Ils expriment de façon ironique les relations ambiguës que nous entretenons aujourd'hui avec les nouvelles technologies. En détournant des moyens industriels, scientifiques, militaires, l'enjeu est d'apporter un regard critique sur la banalisation par les médias, cinéma et jeux vidéo, des technologies de destruction, et d'exacerber les effets matériels et physiques produits par l'armement high-tech. Le Survival Research Laboratory cherche à sensibiliser les spectateurs aux dangers de la fusion du pouvoir et de la technologie guerrière.

Les spectacles mécaniques du SRL sont considérés comme l'une des expressions artistiques majeures du « cyberpunk »¹⁹, mouvement contestataire qui s'est développé aux Etats-Unis au cours des années 1980. A l'origine, le terme « cyberpunk » a été employé en 1984 par Gardner Dozois, rédacteur en chef du magazine *Asimov's Science Fiction*, pour désigner un nouveau genre littéraire issu de la science-fiction décrivant dans un futur proche un monde ultra-technologisé chaotique, voir post-apocalyptique. Les romans cyberpunk comme *Neuromancien* (1984) de William Gibson, ou *Schismatrice* (1985) de Bruce Sterling, traitent de l'omniprésence des réseaux informatiques et de la fusion généralisée des corps humains, des esprits et des machines : les gens sont branchés physiquement sur les réseaux informatiques grâce à des implants électroniques sous leur peau ; ils sont eux-mêmes devenus des êtres hybrides constitués de chair et de métal, de membres artificiels, de prothèses intelligentes. L'invasion corporelle (membres artificiels, circuits implantés, chirurgie esthétique, modification biologique, altération génétique) et l'invasion cérébrale (interfaces cerveau-ordinateur, intelligence artificielle,

¹⁹ .- Le terme « Cyberpunk » est un mélange des termes « cyber » (préfixe de cybernétique) désignant tout ce qui touche aujourd'hui à la robotique, à l'informatique, la micro-informatique, les réseaux et l'automatisme, et « punk » qui fait référence au célèbre mouvement politico-culturel contestataire des seventies.

neurochimie) sont les deux thèmes centraux de la S.-F. cyberpunk²⁰. De manière générale, les personnages de romans cyberpunk sont des anti-héros, des personnes marginalisées dans des « systèmes » culturels profondément modifiés par les technologies, souvent des hackers (pirates de l'informatique), qui possèdent aussi un corps dont les facultés ont été augmentées artificiellement de manière plus ou moins appropriée. Se découvrant pions manipulés par le « système », ils tentent de survivre au milieu d'un environnement hostile, de grandes cités tentaculaires et surpeuplées, en luttant contre des conglomérats surpuissants qui dominent le monde des réseaux informatiques et des intelligences artificielles. Le groupe Survival Research Laboratory, avec leurs bricolages subversifs de la haute technologie, leurs essais d'hybridation du cybernétique et de l'organique, a fortement influencé la littérature cyberpunk. Dans le roman *Mona Lisa s'éclate* (1988) de William Gibson, le personnage Slick Henri, roboticien clandestin qui bricole des machines et des armes étranges, est directement inspiré de la démarche créatrice de Mark Pauline. D'autres auteurs du cyberpunk comme Bruce Sterling et John Shirley ont également reconnu leur filiation d'idées avec les pratiques virulentes développées par le Survival Research Laboratory dès la fin des années 1970. À l'ère du tout informatique, les roboticiens bricoleurs cherchent à arracher la technologie aux mains des savants, des décisionnaires et autres manipulateurs d'opinion qui déterminent l'application, la mise à disposition et l'évolution des outils qui façonnent notre vie. Ils essayent de détourner les outils technologiques pour les utiliser à leurs propres fins. Par extension, le terme « cyberpunk » est souvent employé pour désigner une personne vivant de façon marginale dans un monde de super-technologie et conscient des manipulations dont les masses grouillantes ne se doutent même pas... En ressuscitant une technologie marginale constituée de bric et de broc, les roboticiens bricoleurs mettent en relief des problématiques récurrentes de la cyberculture : l'hybridation homme - machine, le remplacement sensorielle par la simulation

²⁰ .- Dans les récits cyberpunk, des drogues absorbées sont également considérées comme des outils technologiques qui permettent de dépasser l'humain en jouant le même rôle d'amplificateur de nos fonctions physiques et cérébrales que d'autres extensions technologiques.

digitale, le contrôle des technologies d'information et de communication et le façonnage des esprits.

Le genre littéraire cyberpunk s'est transformé dès la fin des années 1980 en un mouvement culturel, mais selon les pères fondateurs du genre, sous une forme dépourvue de son élément « punk » - c'est-à-dire sans esprit de révolte et de contestation de valeurs établies. Dans ces « Confessions d'un ex-cyberpunk », Lewis Shiner écrit : « *Le cyberpunk a commencé comme un avatar de la science-fiction, montrant comment la haute technologie pouvait être subvertie par des bricoleurs en marge de la société, pour le profit ou pour le plaisir. (...) Mais, dès 1987, c'est devenu un cliché. (...) Ironie du sort, c'est quand le terme (...) avait perdu son sens pour nous qu'il se répandait comme un virus dans la culture dominante, où il continue de faire florès* ». Au lieu de tenir tête au pouvoir, poursuit-il, le cyberpunk commercial « *propose des fantasmes de pouvoir, les mêmes émotions stériles qu'offrent les jeux vidéo et les films d'action à succès* » ; il glorifie « *notre obsession des biens matériels* » et conforte notre foi en « *une solution mécanique, technologique* » des problèmes économiques et du malaise moral.²¹ La récupération du « mouvement cyberpunk » par Hollywood par exemple - déjà annoncée par les auteurs William Gibson et Bruce Sterling au milieu des années 1980 -, se traduit par des films à grand succès²² qui en montrant des combats de gladiateurs robotisés et informatisés canalisent les sentiments antisociaux ou anticapitalistes loin de toute expression politique et de toute remise en cause de préjugés culturels : les bons sont contre les méchantes dérives technologiques et doivent donc les « exterminer » pour chanter à nouveau les louanges du progrès techno-industriel. De même, les effets spéciaux spectaculaires garantissent de l'innovation bienfaisante des industries culturelles en matière de plaisir et de consommation high-tech.

²¹ .- L. Shiner, « Confessions d'un ex-cyberpunk », article publié dans le *New-York Times* en 1991, et cité par Mark Dery, *Vitesse virtuelle, La cyberculture aujourd'hui*, trad. G. Charreau, éd. Tempo, Abbeville, 1997, p. 87.

²² .- A titre d'exemple, on peut citer des films comme *Terminator* (1984) et *Terminator 2 - Le jugement dernier* (1991) de James Cameron, *Robocop* (1987) et *Total Recall* (1990) de Paul Verhoeven.

La récupération (ou la mutation) du « mouvement cyberpunk » peut s'expliquer également par le fait que les thèmes abordés à l'époque des années 1970-80 étaient à la fois futuristes et critiques à l'égard de technologies déjà existantes mais réservées au monde scientifique et militaire. Le réseau mondial de communication Internet tel que nous le connaissons aujourd'hui, par exemple, n'existait pas encore. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 qu'Internet apparaît d'abord dans le milieu universitaire, puis au début des années 1990 commence à se répandre dans toute la population mondiale. Dans la littérature S.F. cyberpunk des années 1980-90, les récits d'anticipation décrivent déjà moins un usage terrifiant des technologies du futur dans des sociétés dystopiques. Les avancées technologiques du XXI^{ème} siècle sont davantage perçues comme libératrices, elles portent en elles un espoir de transformation de la vie sociale et de libération. Les internautes tissent des liens entre eux et cherchent de nouvelles formes d'expression en pratiquant ces réseaux de communication électroniques et différents systèmes d'interface entre le corps, le cerveau et les ordinateurs. De même, les techno-rockers d'aujourd'hui qui composent et jouent reliés à des « systèmes nerveux cybernétiques » - utilisation d'échantillonneurs, de séquenceurs, de synthétiseurs, de processeurs d'effets et de logiciels qui transforment les ordinateurs en véritables plates-formes musicales interactives -, montrent de façon plutôt élogieuse les nouvelles possibilités de création qu'offrent les outils technologiques. Ces musiciens « robotisés et morphés », comme l'écrit Mark Déry²³, sont proches des pirates informatiques de *Neuromancien* (Gibson), leurs organes de sens étant physiquement connectés à la matrice du cyberspace. Mais contrairement « aux origines » du cyberpunk, ils ne produisent souvent plus de sons stridents, de rythmes échevelés, de bruits samplés de l'industrie lourde et des métropoles, « du bouleversement, de la douleur et de l'exaltation dus à la surchauffe sensorielle, via la théorie du chaos - par des avalanches de sons ». L'émergence du cyberpunk était plutôt lié à la « musique industrielle », à des groupes tels que Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire ou

²³ .- Dans le chapitre « Metal Machine Music. Le cyberpunk rencontre les synthé-rockers en cuir » de son livre *Vitesse virtuelle*, Mark Déry décrit de manière ironique les paradoxes du label « cyberpunk » et la mutation ou la récupération de l'imaginaire fédérateur de ce mouvement.

SPK (Surgical Penis Klinik, dont Mark Pauline était membre) qui proposaient à l'aide d'instruments électroniques, de machines-outils, de bouts de métal et de bruits d'usine, une musique radicalement dissonante. Selon l'expression de M. Dery, la musique dite « industrielle » était : « *un mouvement rené des cendres du punk à la fin des années soixante-dix* ».

Aujourd'hui le terme « cyberpunk » revendiqué par des artistes aux pratiques si différentes a fini par devenir vague et perdre son sens. La maxime cyberpunk de William Gibson : « *La rue adapte les choses à son usage* », évoquant la nécessité d'une appropriation par la population de la technologie et des significations complexes et contradictoires qu'elle entraîne, semble aussi quelque peu dépassée. L'utilisation des outils technologiques et plus particulièrement ceux des technologies de l'information (informatique et réseaux) s'est répandue dans tout notre « cybermonde ». L'approche dénonciatrice du mouvement cyberpunk à l'encontre de l'industrie, des multinationales et des gouvernements, a été remplacée par un discours public plus consensuel. Des voix anonymes dispersées dans les marges de la culture informatique peuvent désormais s'exprimer en toute liberté et concourir à l'émergence de nouvelles formes d'expression au rythme des avancées technologiques. Les détournements subversifs ont pour ainsi dire été intégrés comme de nouveaux langages de création culturelle. Comme l'écrivait déjà Bruce Sterling dans son texte-manifeste préfaçant *Mirrorshades*²⁴ (1986), la première anthologie du mouvement cyberpunk : « *la contradiction (sous-jacente à cette contre-culture) est devenue intégration* ». L'approche contestataire n'est plus qu'une variable possible dans la multitude des modes d'appropriation des technologies nouvelles – néanmoins, une approche fortement médiatisée afin de fonctionner efficacement comme racoleur de spectateurs.

Le groupe Survival Research Laboratory qui, depuis une trentaine d'années, n'a pas cessé de poursuivre ses spectacles mécaniques violemment critiques à l'égard de la technologie militaro-industrielle, semble avoir cependant

²⁴ .- *Mirrorshades* a été publié en français sous le titre, *Mozart en verres miroirs*, éd. Denoël, 1987

traversé les générations sans changer ses visées politiques. Rescapé du « mouvement cyberpunk » des années 1970-80, il s'attache encore aujourd'hui à remettre en cause les technologies du progrès et ses experts scientifiques. « *En détournant les techniques, les outils, les dogmes industriels et scientifiques de leurs buts habituels dans la vie pratique et la production* »²⁵, les artistes et ingénieurs du SRL se jouent des dysfonctionnements de la technocratie, et re-donnent corps, comme le dit Mark Dery, « *aux fantasmes cyberpunks de machines rebelles et de techno-révolution* ». Cannibalisant la technologie, bricolant des « engins inutiles » pour les exhiber dans la rue et les faire éprouver physiquement au public, ils restituent pourrait-on dire du sens à la maxime de William Gibson selon laquelle : « *la technologie ne devient intéressante que lorsqu'elle descend dans la rue et est ainsi détournée* ». Dans un monde de plus en plus dominé par les technologies digitales et par la croyance en la rationalité des entreprises menées dans les milieux techniques spécialisés, descendre dans la rue (au sens littéral) en remettant en marche des machines de guerre endommagées ou passées de mode (souvent restées visibles qu'en images), est un acte subversif qui remet en question cette idéalisation de la fusion des corps, des esprits et des machines informatisées, véhiculée par les discours publics contemporains.

Les spectacles mécaniques conçus par le Survival Research Laboratory sont comme l'écrit Mark Dery « une version Mad Max du *bricolage* ». Faisant référence au terme appliqué par Lévi-Strauss à l'improvisation, aux moyens de fortune dont use la mentalité dite « primitive » pour donner un sens au monde environnant, M. Dery explique que « *le spectacle mécanique, plus ouvertement politique que les mythes et rituels des tribus « bricoleuses », leur ressemble pourtant par son sens de la circonstance et la magie communicative qui l'imprègne - l'idée implicite qu'une résistance au pouvoir technocratique, fût-elle symbolique, produit des effets tangibles, ne serait-ce que dans l'esprit des spectateurs* »²⁶. La pratique du bricolage ou le low-tech, bidouillage et emploi artisanal des machines, restaurent dans l'imaginaire

²⁵ .- Mark Pauline, cité par Mark Dery dans « Les bricoleurs s'en vont en guerre. *Le spectacle mécanique* », *Vitesse virtuelle*, op. cit., p. 162

²⁶ .- Mark Dery, *Vitesse virtuelle*, ibid., p. 123

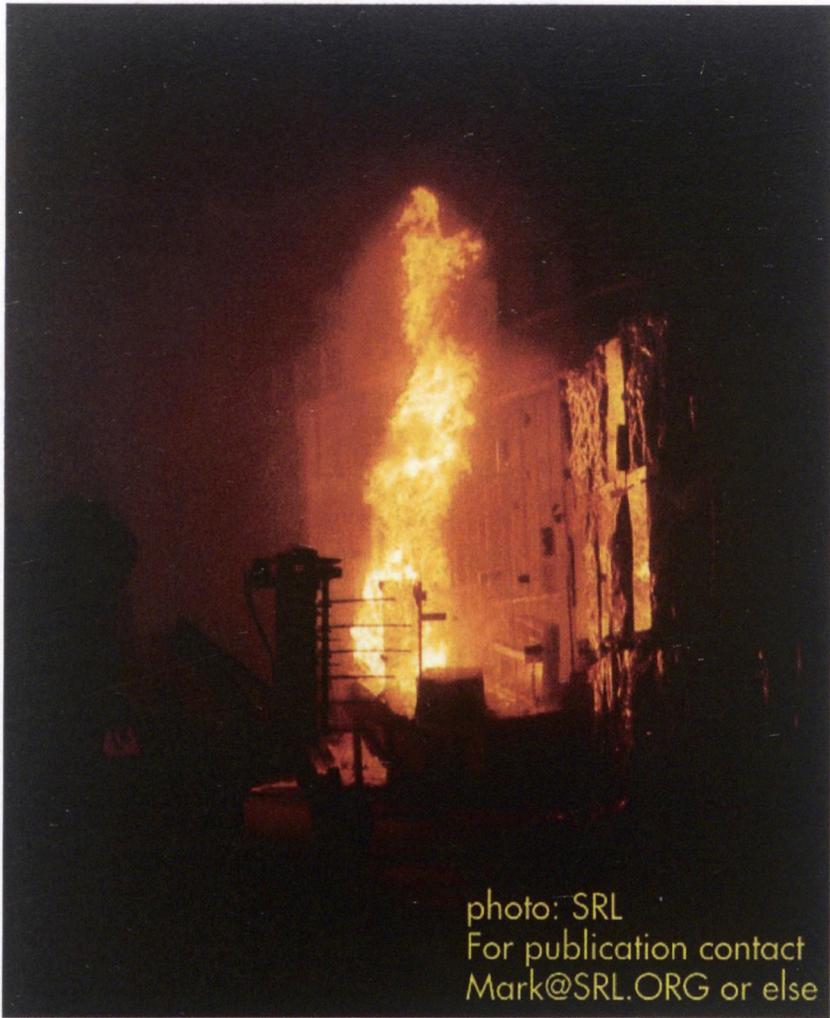
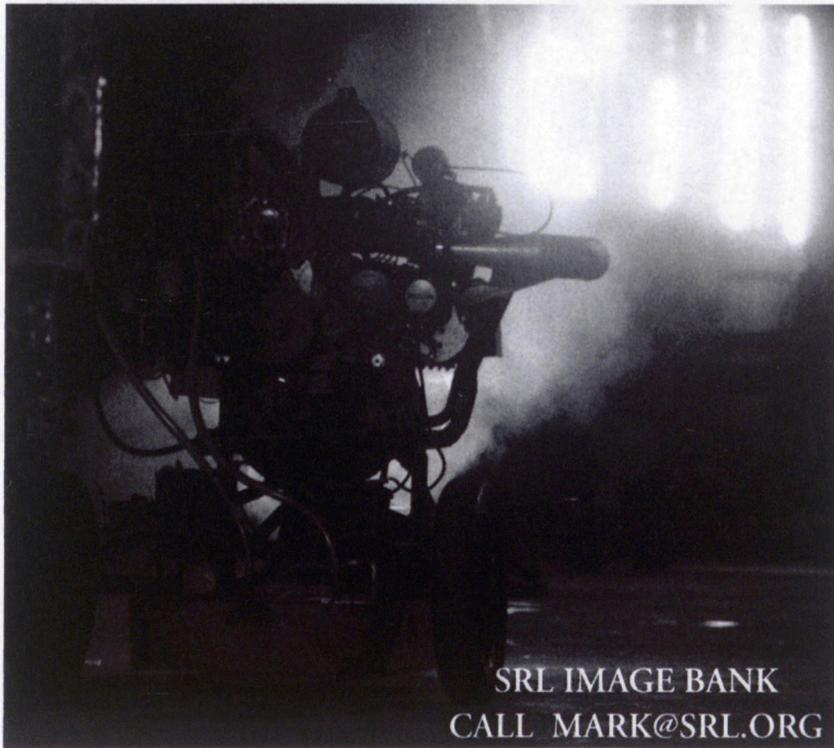


photo: SRL
For publication contact
Mark@SRL.ORG or else



SRL IMAGE BANK
CALL MARK@SRL.ORG

Le Survival Research Laboratory

collectif un jeu avec la technique, une matérialité sauvage qui déracine les clichés culturels de la science et la technique. Les machines bricolées du SRL, aux mouvements instables et incertains, sont porteuses d'une « antinomie » de la raison technologique, elles renvoient de manière plus ou moins ironique à la part d'ombre des machines, à la possibilité de leur déroute, au danger de leur disfonctionnement. Les performances artistiques violentes du SRL montrent des machines télécommandées qui finissent souvent par se mouvoir de façon aléatoire, des machines détraquées dangereuses et parfois même mortelles pour des personnes du public placées pourtant derrière des barrières de sécurité.²⁷ Le déplacement des machines de guerre ne répond déjà plus aux télécommandes des agents humains. Le Survival Research Laboratory met en scène la disparition de l'humain et son remplacement par un monde de robots devenus autonomes. L'agitation de ces machines insolites qui détruisent et qui s'autodétruisent de manière arbitraire fait penser à une cérémonie sacrificielle pour conjurer les démons technologiques et sauver temporairement l'espèce humaine menacée... Aussi, cette vision démoniaque d'un environnement dominé et finalement dénaturé par la technologie est renforcée par la combinaison de certaines pièces mécaniques avec des morceaux de cadavres d'animaux, os et restes desséchés. À l'image des rituels sacrificiels dans les cultures dites « primitives », les morceaux de cadavres d'animaux dispersés ici sur les machines peuvent être assimilés à des semences qui vont donner naissance à une vie nouvelle, rétablir la fertilité du monde terrestre et animal. À moins qu'ils ne figurent déjà une nouvelle génération d'êtres hybrides organiques et mécaniques : des restes d'organes animales (ou humains) servant de prothèses aux robots du futur.

Le bricolage ou le low-tech renvoient également à l'aspect pratique des techniques, à l'activité humaine, artisanale de fabrication. Ces robots tourneboulés du SRL interpellent la raison par leurs mécanismes instables, par leurs efforts permanents à se mouvoir. Tout en manifestant une tension d'équilibre entre l'animé et l'inanimé, entre le vivant et la mort, ils dévoilent un langage à la fois déconcertant et fantasmagorique, laissant libre cours à

²⁷ .- On raconte qu'au cours de l'un de leurs spectacles, une machine aurait explosé les barrières de sécurité et plaqué mortellement contre un mur une personne du public.

l'imagination et au hasard. L'idée de panne, d'arrêt du fonctionnement technique et donc de mort de « la » machine est bien présente, mais sans cesse remise en doute par des soubresauts mécaniques inattendus. Comme l'écrit Jean-Claude Beaune dans son introduction à *La Philosophie des milieux techniques* : « *Les machines bricolées jouent de cette tension d'équilibre, d'articulation des parties jusqu'à ce que l'une d'entre-elles finisse par corrompre la fluidité de l'ensemble. Se détachant, dérégulant et contaminant les parties voisines, l'élément potentiellement déviant provoque un accident de fonctionnement retentissant sur la totalité du mécanisme. Avec les machines bricolées, il y a toujours l'idée d'un mouvement déviant, aléatoire, qui va orienter la machine à la catastrophe, explosion de moteur, mouvement fou, contradictoire, autour duquel s'enroule les autres éléments. (...) Une énergie non maîtrisée, une force sauvage, intrinsèque à la machine, qui s'oppose à la pasteurisation du milieu technique* »²⁸. En s'appropriant les rebuts de l'industrie techno-industrielle et en les remodelant à leur guise, le Survival Research Laboratory subvertit non seulement le milieu technique expert mais affirme aussi la pratique du bricolage - non moins experte en son domaine -, comme imaginaire technique « palpable » et comme production d'autres formes de création et de langage. Il s'agit pour le SRL de ne pas abandonner la technologie aux seuls spécialistes militaro-industriels et de défendre « la techno-compétence comme une puissance libératrice ».

Aujourd'hui, la culture des ingénieurs experts dans des domaines hautement qualifiés est devenue tellement impénétrable quant à la construction des « machines » que nous sommes obligés de croire sur parole au bien-fondé de l'ensemble de leurs productions. Notre univers quotidien a ainsi été envahi par toutes sortes de biens technologiques de plus en plus miniaturisés, voir imperceptibles, que nous utilisons et consommons sans toujours nous en rendre compte. Les microprocesseurs intégrés notamment, qui étaient auparavant utilisés pour les avions de combats, sont maintenant dissimulés partout dans notre environnement : appareils ménagers, machines-outils, systèmes de climatisation, voitures modernes, jouets en peluche, téléphones cellulaires, etc... Ces microprocesseurs, insondables et miraculeux pour le

²⁸ .- J.-C. Beaune, *Philosophie des milieux techniques*, éd. Champ Vallon, 1998

commun des mortels, se multiplient ces dernières années de manière exponentielle. On parle d'une « révolution silencieuse » et d'un futur proche où tous les objets seraient asservis par des capteurs et des processeurs qui calculeraient en permanence pour nous les meilleures conditions d'usage... En proposant au contraire des engins inutiles, des machines destructrices qui ne servent à rien, le Survival Research Laboratory critique ce rôle de consommateurs passifs de biens technologiques auquel nous sommes assignés, sans chercher à s'interroger davantage sur les ressorts complexes de leur conception qui restent entièrement hors de notre contrôle. En convertissant des machines « *qui provoquaient jadis des destructions utiles en machines qui provoquent désormais des destructions inutiles* »²⁹ et en exacerbant leurs étranges et invraisemblables ressorts mécaniques, les ingénieurs bricoleurs du SRL nous rappellent que ceux qui ne savent pas contrôler les machines sont, de plus en plus, contrôlés par ceux qui le savent.

Dans leurs premiers spectacles mécaniques, le Survival Research Laboratory présentait beaucoup de « robots organiques », des robots composés de morceaux de cadavres d'animaux, os et restes desséchés, articulés aux structures mécaniques³⁰. Comme l'explique Mark Pauline : « *L'usage des animaux morts fut d'abord une sorte de vaccin pour empêcher le public de se laisser bercer par la disneyfication qui mène dès qu'on voit un spectacle de marionnettes mécaniques* »³¹. Créé à San Francisco en 1982, le spectacle *A Cruel and Relentless Plot to Pervert the Flesh of Beasts to Unholy Uses* (*Cruelle et implacable machination pour soumettre la chair des fauves à des traitements pervers*) montrait par exemple des cadavres desséchés d'animaux « aux gueules crispées dans un rictus sardonique » tournant sur un manège (le *Mummy-Go-Round*). Par ailleurs, les restes d'un chien montés sur une armature métallique et accrochés à un caddie télécommandé

²⁹ .- Kevin Kelly, *Out of Control : The Rise of Néo-Biological Civilization*, cité par Mark Dery dans « Les bricoleurs s'en vont en guerre », *Vitesse virtuelle*, op. cit., p. 160. Voir également l'article de Mark Pauline, « Technology and the Irrational », dans le catalogue *Ars Electronica Festival for Art, Technology and Society*, Linz, Autriche, 1990.

³⁰ .- Matt Heckert et Eric Werner ont fait partie du groupe SRL, entre 1982 et 1988, avant d'entamer chacun une carrière solo.

³¹ .- Cité par Mark Dery, *Vitesse virtuelle*, ibid., p. 130

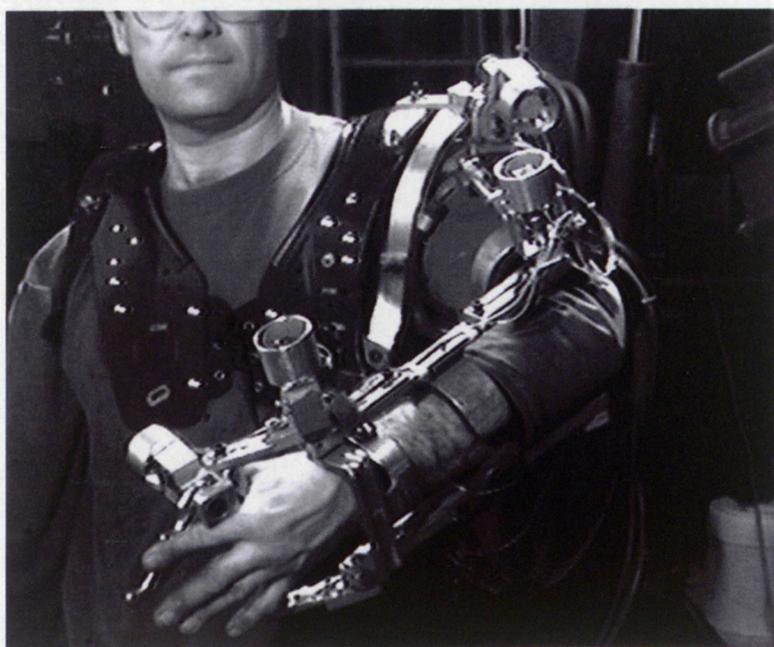
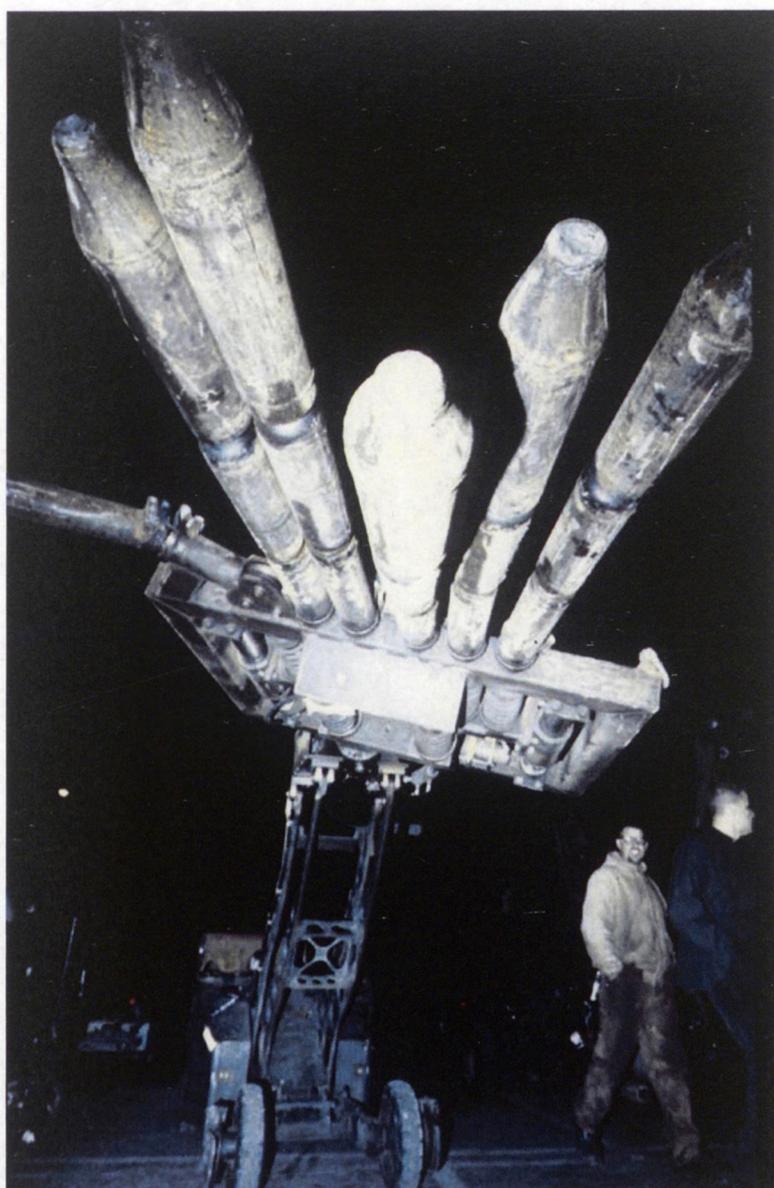
gesticulaient tant bien que mal. Comme le décrit Mark Dery, « *Mise en branle, cette « machienne » s'inclinait vers l'avant, et sa tête se tortillait avec une violence de dessin animé morbide... Cette performance de morts re-animés tenait du cauchemar pour militant de la SPA et du rêve pour taxidermiste fou* ». En exacerbant de réelles carcasses d'animaux réarticulés, robotisés, les spectacles du Survival Research Laboratory parodiaient aussi les films « gore » hollywoodiens. Contre la banalisation d'images et d'effets spéciaux monstrueux faussement matérialisés, ils cherchaient à travers leurs performances radicales de dé-composition organique et machinale à manifester une absurdité dérangeante.

Les bricoleurs ingénieurs du SRL ont fabriqué par la suite d'autres machines zoomorphiques violentes qui se livrent bataille, mais sans la présence de ces éléments organiques d'animaux morts. Dans leur show *Deliberately False Statements : A Combination of Tricks and Illusions Guaranteed to Exploit the Shrewd Manipulation of Fact (Contrevérités avouées : une ronde de tours et d'illusions pour faire exploser à coup sûr la manipulation sournoise des faits)*, monté en 1985 à San Francisco, de nouvelles créatures font leur apparition : la *Walk-and-Peck Machine (la Marcheuse-Picoreuse)* se dandinant sur des jambes d'insectes et des roues dentées, et rouant de coups d'autres machines à l'aide d'une armature en forme de bec d'oiseau ; la *Screw Machine (la Visseuse)*, robot de sept cents kilos télécommandé qui dévalait une piste sinueuse en attrapant au passage de malheureuses pièces détachées au moyen de son bras hydraulique, et les projetait violemment sur le sol ; le *Sneaky Soldier (le Soldat Furtif)* qui par ailleurs se traînait et chancelait sur des bras métalliques en forme de pattes d'araignée, « *évoquant avec un réalisme atroce un GI agonisant, éventré par l'explosion d'une mine...* »³². Au fil des années, suivant l'évolution des technologies militaro-industrielles, les membres du SRL ont poursuivi leurs créations de machines de destruction inutiles. Pour dépasser l'effet d'amateurisme et devenir encore plus manifeste dans leurs actions, ils se sont constitués tout un arsenal de guerre avec des engins et des pièces détachées de plus en plus

³² .- Nous reprenons ici les descriptions de Mark Dery dans son livre *Vitesse virtuelle*, *ibid.*, p. 130

chers et sophistiqués. Ils ont rachetés par exemple une réplique du WW2 allemand, moteur d'avion à réaction, pour le transformer en un Générateur de basses fréquences (45 hertz) et reproduire ainsi le chuintement de la bombe volante V1 qui terrorisa les Londoniens pendant la seconde guerre mondiale. Baptisée également V1, leur machine mobile et télécommandée peut produire des ondes de choc qui s'entendent jusqu'à vingt kilomètres à la ronde. Mark Pauline raconte qu'à la suite de l'un de leurs essais : *« Il y avait des reportages au journal télévisé avec un appel à témoin de la police concernant d'étranges réverbérations perçues tout autour de la baie de San Francisco. On peut se mettre juste à côté de ce truc, et ce que ça fait à votre cerveau, c'est vraiment... sublime. On a l'impression d'avoir des rats dans la poitrine. Les globes oculaires sont tellement secoués qu'on est aveuglé en alternance quarante-cinq fois par seconde, comme par un stroboscope. C'est le genre de phénomène qui n'existe nulle part ailleurs sur Terre »*³³. Peu après la première guerre du Golfe, les SRL ont construit également un lance-missiles à haute pression télé-opéré, qui envoie un projectile avec une violence extrême grâce à une explosion de CO2 sous pression. L'opérateur du lance-missiles doit porter sur ses épaules une armature légère constituée d'un viseur avec deux écrans de caméras vidéo adaptés à ses yeux par une monture à lunettes, et d'un contrôleur ergonomique qui permet d'appuyer sur les boutons pour ajuster et actionner le canon une fois visée la cible. Le « casque de vision » immerge ainsi l'opérateur dans une projection stéréoscopique de ce que voient les deux caméras montées sur le canon du lance-missiles et permet, grâce à un système de transmission informatisé, de déplacer ce dernier selon les propres mouvements de tête de l'opérateur. Avec la téléopération, explique Mark Pauline, *« on se met à imaginer son corps autrement, comme lorsqu'on est enfermé dans un caisson d'isolement sensoriel : (la technologie) devient transparente en raison du confort qu'elle procure, qui est la clé de tous les dispositifs de ce genre. Ça n'est pas difficile, parce que l'esprit (...) s'efforce de se fondre dans tout ce qu'il rencontre. (...) La réalité virtuelle enchaîne plus étroitement l'opérateur à la machine. On a l'impression d'avoir la tête montée sur elle, comme si on chevauchait le missile. »* Cette recherche de fusion avec une machine

³³ .- Cité par M. Dery, *ibid.*, p. 132



Le Survival Research Laboratory

télécommandée est l'une des préoccupations majeures du SRL. À travers leurs expérimentations de machines de guerre, le SRL envisage différentes possibilités de symbiose entre le corps et la technologie, entre la cybernétique (cyb) et l'organique (org). L'immersion prolongée dans le casque télévisuel du lance-missiles tend ici à supprimer pour le téléopérateur la distinction entre perception d'images vidéo en direct et perception de l'environnement réel. Il agit sur le monde physique à partir d'un dispositif de simulation digitale qui lui restitue instantanément en images les dégâts provoqués par sa manipulation. L'intérêt d'une telle performance consiste surtout pour le SRL à montrer le décalage de perception entre les images vidéos, transmises depuis le canon du lance-missiles et projetées au public sur un grand écran, et la matérialité physique d'un tel processus de destruction. La présence de cette machine de guerre bricolée et actionnée apporte un regard critique sur les images vidéo diffusées qui rappellent directement les images verdâtres phosphorescentes transmises par les caméras des « bombes intelligentes » pendant la guerre du Golfe. En voyant ainsi la « *pornographie de l'anéantissement par les yeux* » (expression de Pauline), les spectateurs sont renvoyés à leur rôle de voyeurs en chambre durant la guerre, et à l'irréalité délétère de la première guerre « virtuelle » de l'histoire - cette guerre dite à l'époque « intelligente », sans effusion de sang, et qui fut plus tard dénoncée comme une rêverie de jeux vidéo.

Pour certains critiques, les spectacles du SRL préfigurent les batailles du futur entre robots tout en décrivant un paysage apocalyptique. Leur excès de violence et le détournement des moyens industriels, informatiques et militaires restent néanmoins ambigus, car ils semblent aussi faire le jeu des technologies guerrières dont l'image sécuritaire et préventive se trouve parfois renforcée en regard de tels rituels cathartiques et dérives technologiques horribles...

Normalement, les créateurs ne disposent jamais de ce genre d'équipement militaire et de machinerie industrielle de grande échelle. Comme le dit M. Pauline, « *on le leur a toujours refusé* », essayant plutôt de maintenir « *une vision idéaliste et romantique du créateur comme un papillon frêle, délicat, spirituel, menaçant de s'envoler ou de s'évaporer d'une minute à l'autre si nous ne prêtons pas attention à ses efforts minuscules et pitoyables* ». Les

performances expérimentales et spectaculaires du SRL sont au contraire difficiles à monter et relativement chers. Ils nécessitent beaucoup de moyens techniques et de négociations avec les pouvoirs publics pour intervenir sur un territoire particulier. Montrer d'autres applications de la technologie que celles légitimées par les organes de contrôle (gouvernement, police/armée, religion, spectacle/médias, milieux scientifiques et multinationales) relève du parcours du combattant. Aussi, il ne faut pas confondre les spectacles violemment critiques des SRL avec d'autres spectacles de robots, comme l'emblématique Robosaurus, qui ne visent aucune remise en cause de préjugés culturels. Robosaurus³⁴ est un immense monstre d'acier qui a la taille d'un immeuble de quatre étages (plus de 12 mètres de haut) et la forme d'un Godzilla, un lézard géant préhistorique. Ce robot dinosaure cracheur de feu dévore les automobiles et les avions, il les saisit avec ses griffes, les carbonise et les broie avec ses mâchoires assassines, puis les rejette au sol. Robosaurus est l'un des monstres notoires des spectacles de « camions-monstres » créés pour émerveiller les classes populaires. La destruction théâtrale de la technologie américaine se résume ici à un processus d'écrabouillement massif de carcasses de voitures et d'avions jusqu'à épuisement du stock. Pour Mark Pauline : « *Robosaurus, c'est un Tyrannasaurus rex à roulettes qui cueille des voitures et les mange : c'est nul. Les spectacles de camions-monstres ne sont qu'une perte de temps, parce que toute cette énergie est détournée d'une fin qui serait bien plus intéressante...* ». Pauline rappelle que dans les années cinquante les mécaniciens et les manœuvres du monde industriel participaient à la création de ces spectacles de courses massacres et de camions-monstres. Ils utilisaient alors leurs compétences à des fins subversives. « *On peut défendre l'idée, précise Pauline, que ces spectacles constituaient une rébellion très saine contre ce que la société avait fait de ces gens... Mais la mode des camions-monstres, en ce moment, a éliminé toutes ces connotations. En fait, c'est plutôt aux idéologies d'extrême droite qu'elle est liée, surtout ces fêtes dernier cri où on joue l'hymne américain et on expose de gros robots qu'on présente comme les défenseurs de la justice : Vorian, un dragster qui se change en robot cracheur de flammes, est*

³⁴ .- Voir sur le Net, le site www.robosaurus.com

in flic, toujours prêt pour tuer les méchants. C'est de la vraie propagande. »³⁵

Les « camions-monstres » sont devenus de grosses productions événementielles et médiatiques organisées par des professionnels du spectacle et du marketing des loisirs. De même, les robots ont fini par être standardisés : plus de machines bricolées, de mouvements hasardeux ou de phénomènes inattendus, mais une gestuelle automatisée et stéréotypée induisant davantage un imaginaire technique lissé par des clichés fantasmagoriques.

Il existe également au Royaume Magique de Disneyland de nombreux drames robotisés que viennent admirer des centaines de milliers de visiteurs chaque année. La plupart de ces spectacles de robots servent de publicité pour les distributeurs de produits de consommation de grandes marques et pour les fabricants de robots ou de nouveaux produits technologiques. Dans cet univers artificiel et merveilleux, aucune critique concernant la construction de robots industriels n'est évoquée. Tout est fait au contraire pour chanter les louanges du progrès technologique et acclimater les gens à l'invasion massive de robots électroménagers ou domestiques, de microprocesseurs intégrés dans leur environnement quotidien. Mark Pauline dénonce cette « disneyfication » qui réduit les gens à de simples consommateurs de biens technologiques en leur offrant une multitude d'expériences ludiques et émotionnelles, et qui façonne ainsi un imaginaire technique *hyperréel* combinant de manière ininterrompue « monde artificiel » et « monde réel ».³⁶ Aucune allusion n'est faite sur les nouvelles conditions de travail dans le secteur industriel et le « techno-stress » qu'engendre souvent le processus d'automatisation des machines réduisant les ouvriers au rang de pousseurs de boutons ou d'empileurs de pièces à cadence rapide, transformant finalement ces derniers en de véritables « robots » ; aucune allusion, non plus, sur les accidents mortels causés par des robots et des ensembles automatisés, sur les risques de dysfonctionnement des machines programmées dans l'univers industriel ou dans l'environnement quotidien... Au contraire, l'image du robot bienfaiteur, sauveur de vies humaines ou

³⁵ .- Cité par M. Dery, *ibid.*, p. 156

³⁶ .- Voir à ce sujet sur le net, l'article de Laurence Graillot, « Tentative de caractérisation du phénomène d'hyperréalité touristique : un état de l'art »

serviteur pouvant nous soutenir dans nos tâches journalières, est fortement répandue.

Dans notre monde dominé par les technologies digitales, les microprocesseurs intégrés qui font marcher aussi bien les voitures, les cafetières électriques que les avions en ligne, les gens ont de moins en moins accès au savoir et au vocabulaire hermétique liés à l'informatique. Ils deviennent dépendants des systèmes de programmation et des modifications imperceptibles qui s'opèrent à l'intérieur de tel logiciel pour commander le mouvement de telle ou telle machine. Lorsqu'une automobile tombe en panne, par exemple, le garagiste ne peut souvent plus réparer seul sa mécanique, mais doit attendre les secours de techniciens informatiques qualifiés pour changer le microprocesseur défectueux... Les gens sont de plus en plus contraints d'accorder une confiance aveugle aux experts techno-scientifiques et chercheurs industriels. L'équipe du Survival Research Laboratory, accueillant souvent des consultants militaires et techniciens au chômage, tente à l'inverse de montrer d'autres applications possibles des technologies que celles développées par la culture dominante. Ces ingénieurs bricoleurs de machines hors d'usages emploient leurs compétences high-tech pour créer des mécaniques étranges, des monstres imprévisibles, non utilitaires et souvent subversifs. Les expérimentations techniques et performances apocalyptiques du SRL mettent en question les interactions entre l'homme et la machine, les interpénétrations de la chair et de la mécanique. Fortement influencé par les travaux et réflexions du sociologue Marshall Mc Luhan, le SRL exacerbe les logiques « d'auto-amputations de nos organes » liées aux avancées technologiques. Dans son livre *Pour comprendre les médias*, publié au milieu des années 1960, Mc Luhan affirmait : « *Toutes les inventions ou technologies sont des prolongements ou auto-amputations de nos corps ; et des prolongements comme ceux-là nécessitent l'établissement de nouveaux rapports ou d'un nouvel équilibre des autres organes et des autres prolongements du corps* ».³⁷ Une technologie nouvelle, en tant que prolongement et accélérateur de la vie sensorielle, provoque inévitablement

³⁷ .- M. Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, trad. J. Paré, éd. Mame/Seuil, [1964] 1968, p. 67

des déplacements des rapports inter-sensoriels et de la perspective psychologique et sociale. Aussi, la nouveauté technologique détourne généralement l'attention sur les formes émergentes, les stimulations chocs qu'elle propose, tout en « anesthésiant » d'autres modes d'actions, de jugements et de perceptions. S'opposant à la constitution de systèmes fermés et aux dérives techno-culturelles et commerciales, Mc Luhan défendait l'idée de « la technique du jugement suspendu » qui consiste à refuser tel quel « le narcotique », à retarder l'insertion de la nouvelle technologie dans l'âme sociale. « *L'artiste, disait-il, peut compenser les rapports de sens avant que le choc d'une technologie nouvelle n'anesthésie les modes d'action conscients. [...] (Il faut) tenir l'art pour ce qu'il est réellement, c'est-à-dire une indication précise sur la façon dont il faut remanier ses facultés pour se préparer au prochain coup de leurs prolongements.* »³⁸

Les machines bricolées du SRL nous décrivent quant à elles une symbiose entre le corps et la technologie qui s'opère sous le signe de la violence et de la mort. En employant et en articulant de manière hybride des pièces détachées provenant d'équipements militaires divers (lance-missiles, générateur de basses fréquences, bazooka...), des techniques de la robotique et de l'intelligence artificielle, du matériel et des logiciels nécessaires à la production automatisée, ou encore Internet pour commander à distance les mouvements de certaines machines, le SRL structure une vision baroque et apocalyptique de notre monde ultra technologisé. « *La guerre et la crainte de la guerre, écrivait Mc Luhan, ont toujours été considérées comme les principaux stimulants du prolongement technologique de nos corps.* »³⁹ Les opérateurs du SRL et leurs monstres mécaniques télécommandés se livrent combat en faisant apparaître dans chacune de leurs performances des formes de destruction toujours nouvelles et inutiles. Les spectacles mécaniques du SRL mettent en scène toutes sortes d'expérimentations de prolongements (ou d'auto-amputations) de nos organes de sens pour montrer comment ces technologies nouvelles peuvent être plus ou moins bien intégrées à nos corps biologiques. Ils participent en quelque sorte à réparer dans l'imaginaire

³⁸ .- Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, ibid., p. 89.

³⁹ .- Mc Luhan, idem, p. 69.

collectif un jeu avec la technique, voire une mise en question de la technique en tant que déconstruction mortelle du corps. Comme le dit Jean-Claude Beaune : « *Le scepticisme quant à la destruction accidentelle de l'humanité est (toujours) en arrière-fond des technologies actuelles ou à venir* »⁴⁰. L'homme n'est pas en sécurité avec ses propres créations et les machines bricolées aux mouvements incertains ou instables renvoient de manière plus ou moins ironique à cette peur des machines, de leur déroute, de leur dysfonctionnement. Aussi, la pratique du bricolage n'est pas tant à analyser ici du point de vue de la violence de ces spectacles mécaniques décadents que du point de vue du geste créateur, des expérimentations d'hybridation homme/machine mises en œuvre, des interactions différentes entre un opérateur et une machine automatisée qui parfois finit par devenir célibataire, débranchée du « réseau » technologique.

b.- Les féeries mécaniques de la compagnie Royal De Luxe

Le Royal de Luxe, fondé en 1979 par Jean-Luc Courcoult, fait partie avec Générrik Vapeur, Ilotopie, Transe Express..., des troupes phares des Arts de la rue en France qui se distinguent notamment par leurs créations de structures et de machines insolites déployées à plus ou moins grande échelle dans l'espace urbain. Dernièrement, l'exposition itinérante « Le Grand Répertoire - Machines de Spectacle » conçue et scénographiée par François Delarozière (inventeur et constructeur de décors et machineries, entre autres pour des spectacles du Royal de luxe) présentait au public une centaine de ces machines extra-ordinaires créées depuis plus d'une vingtaine d'années dans le milieu des Arts de la rue.⁴¹ Cette exposition constituait pour la première fois

⁴⁰ .- J.-C. Beaune, « Introduction » à la *Philosophie des milieux techniques*, op. cit., 1998.

⁴¹ .- Après Nantes (fin 2003), l'exposition « Le Grand Répertoire - Machines de Spectacle » a été visible à Calais, Anvers, Toulouse, Marseille, puis à Paris (été 2006). Le livre de l'exposition a été édité par Actes Sud en 2003. Les compagnies qui ont contribué au Grand Répertoire sont : Antigua y Barbuda, Cirkatomik, Laïka, MAH, Mécanique Vivante, Monique, De Makerij, OPUS, Les Proto-Types, Royal de Luxe, Ateliers Sud Side, Théâtre Froe Froe, Transe Express, les tricoteurs, 26000 couverts.

un inventaire (non exhaustif) de machines bricolées, pesant de 50 grammes à plus de 11 tonnes, dont les noms en eux-mêmes sont déjà évocateurs de l'univers farfelu de toute cette ménagerie mécanique qui était alors réactionnée et expliquée par des machinistes comédiens : *Baignoire roulante, Catapulte à piano, Chiotte-solex, Machine à croquer les pommes de Catherine Deneuve, Machine à tartiner le Nutella, Machine à faire tourner (ou à soulever) les robes, Machine à cymbales et canon, Machine à odeurs sur travelling, Machine à marcher comme les Egyptiens, Machine à fumée, Gros ventilateur pour un parachutiste, Canon(s) à neige, à œufs, à essence, etc...*

Pour les 20 ans du festival *Chalon dans la rue* en 2006, un « musée éphémère des Arts de rue » avait été également mis en place sur les bords de la Saône. Ce musée réunissait des objets, des machines ou des accessoires inventés et utilisés par les compagnies pour des spectacles antérieurs. Rendus flottants, tous ces objets ont fait partie de « l'Armada du Crépuscule » en final du festival : mise à l'eau d'une centaine de ces d'objets emblématiques du théâtre de rue, accompagnés d'autres objets flottants créés par les Chalonnais, pour « *les regarder, comme l'annonçait au programme Jacques Livchine, glisser comme les nefs des fous, vers la mer* »⁴². Ces deux événements commémoratifs de l'aventure des Arts de la rue témoignent de la diversité des créations et inventions de « machines incongrues » continuellement déployées d'année en année dans l'espace urbain, et de l'importance de leur présence - dès les origines du mouvement -, pour subvertir de manière ludique et spectaculaire aussi bien le théâtre traditionnel que l'espace urbain au quotidien.

En septembre 1993 au Havre, le public découvre pour la première fois le *Géant tombé du ciel*, une marionnette articulée en bois de 9,50 m de haut créée par la compagnie Royal de Luxe. Cette première irruption du Géant au Havre est considérée comme l'un des événements majeurs dans l'histoire des Arts de la rue. Installée dans une structure roulante en acier de 13 m de hauteur en tubulure d'échafaudage montée sur deux remorques, le Géant de

⁴² .- Le comité de pilotage du « musée éphémère des Arts de rue et de « l'Armada du Crépuscule » était composé par les compagnies suivantes : théâtre de l'Unité, 26000 couverts, Pudding théâtre, Opéra Pagai, Commandos Percu, Générrik Vapeur, Cie des Bains Douches.

Royal de Luxe parcourt la ville du Havre à la rencontre de ses 250 000 habitants. La manipulation est effectuée par 32 personnes, les « Lilliputiens » qui jonglent avec jeux de cordages, poulies, contrepoids, mouflages et palans électriques... *Le Géant tombé du ciel* est un conte fantastique urbain développé à l'échelle de la ville entière et qui met pendant plusieurs jours la réalité quotidienne de celle-ci en re-présentation.⁴³ L'apparition d'abord de phénomènes insolites dans l'espace urbain comme deux énormes chaussures (1,8 m et 40 kg chacune), l'une accrochée à un réverbère, l'autre au balcon d'une banque, une énorme fourchette plantée dans une voiture garée, ou encore au milieu d'un boulevard, un autobus éventré tout du long par un couteau géant resté incrusté dans sa carcasse, crée une rumeur qui se propage dans toute la cité : ces faits hors du commun suscitent des commentaires à propos de la présence ou non d'un géant dans la ville, et d'une telle « supercherie ». Puis un matin, le géant en bois finit par être visible allongé sur une place de la ville. Le lendemain, libéré des cordes qui maintenaient son corps au sol, ce géant de plus de neuf mètres de haut se lève et parcourt les rues du Havre sous le regard halluciné des habitants devenus de véritables lilliputiens. Comme l'écrit Sylvia Ostrowetsky, le géant en faisant basculer l'espace du conte dans l'espace de la ville « *sublime le proche et fait avancer le lointain, efface la trivialité du quotidien et rehausse une architecture agrandie* »⁴⁴. Les gens relèvent la tête pour regarder comment la marionnette articulée en bois se mesure aux architectures urbaines dans lesquelles ils vivent sans soupçonner habituellement d'autres dimensions imaginaires possibles.

⁴³ .- Le Géant est né d'une commande de la Scène Nationale du Havre, le Volcan, qui a laissé à la compagnie Royal de Luxe « carte blanche » pour créer ce conte merveilleux à la dimension de la ville. L'histoire contée est la suivante : « *Il était une fois un géant qui vivait dans les nuages. Un jour il tomba du ciel sur un boulevard. Quand il se réveilla, les hommes l'avaient attaché. Les jours suivants, ils le promenèrent dans une grande cage pour amuser la ville. Mais toutes les nuits le géant rêvait, et ses rêves faisaient très peur aux hommes. Alors, ils construisirent un grand mur de lumière pour l'empêcher de dormir. Cette nuit là, le géant rêva si fort qu'il brisa sa cage et disparut dans la lumière...* ». Voir, Royal de Luxe, 1993-2001, éd. Actes Sud, 2001

⁴⁴ .- S. Ostrowetsky, « *Un géant tombé du ciel* », revue *Che Voi*, n°3, 1995



Royal de Luxe, photographies Jordi Bover

Le Géant est la première des créations « animalières » gigantesques du Royal de Luxe ; suivront ensuite le Petit Géant venu d'Afrique (1998), les deux girafes géantes (la maman et son petit) (2000), puis l'éléphant et la petite géante (2005). À l'époque des premières irruptions du Géant au Havre en 1993, puis à Calais, Nîmes, Nantes, et Bayonne en 1994, les gens étaient surpris par la taille démesurée de cette marionnette qui se confrontait à la monumentalité d'une ville. Aussi, ce conte urbain du *Géant tombé du ciel* n'était pas programmé comme un spectacle ciblé lors d'un festival. Il n'y avait aucune convocation préalable du public. Les habitants découvraient au hasard de leurs parcours dans la ville des détournements urbains (fourchette et couteau plantés dans une voiture et un autobus...) jusqu'à l'apparition manifeste du Géant. Ces détournements urbains n'étaient pas alors perçus comme des éléments de décors scéniques - du spectacle théâtral -, mais plutôt comme des actions insolites spectaculaires en rapport direct avec le contexte urbain. Par la suite, l'apparition du Géant ou d'autres créatures mécaniques gigantesques du Royal de Luxe dans les villes est devenue une manifestation événementielle attendue. Le potentiel de subversion urbaine a fini pour ainsi dire par s'épuiser dans la « consécration culturelle ». Ce qui fait événement n'est plus le surgissement de l'inattendu, mais l'arrivée de ce qui est annoncé comme « spectacle monumental » et la présence massive du public aux rendez-vous fixés. La compagnie Royal de Luxe se retrouve aujourd'hui face à un territoire et un public qui ne sont plus vierges. La notion de « détournement urbain » semble également s'effacer au profit de l'univers merveilleux du spectacle conté et de ses éléments ambulants surdimensionnés canalisant les regards et les mouvements de la foule de spectateurs.

Les machines géantes de la compagnie Royal de Luxe ont effectivement dans l'espace urbain une force de présence saisissante, non seulement du fait de leurs proportions, mais aussi par l'énergie musculaire dépensée par un bon nombre de manipulateurs pour les mettre en mouvement. Lorsqu'on demande au metteur en scène Jean-luc Courcoult s'il a vraiment besoin des manipulateurs pour les girafes et les géants, celui-ci répond : « *Je ne pourrais pas faire des marionnettes téléguidées. Il me faut des hommes et des femmes, il faut rester dans le vivant.* - Tu pourrais automatiser le

manièrement des pattes des girafes comme c'est déjà le cas pour leurs cous ? *Je pourrais, mais j'aime le rapport de l'homme et de la machine, et le rapport de l'homme avec son temps. Les girafes, c'est vingt-cinq tonnes en action. Les manipulateurs sont obligés de vivre cette action chaque instant.. Ils ne sont rien sans la Girafe et, sans eux, la Girafe n'existe pas. Leur présence dans le champ de vision est efficace car ils donnent la dimension humaine de l'animal...* (Vêtus d'un costume rouge), *ils donnent l'idée de serviteurs humains voués à la vie des géants et des girafes.*⁴⁵ Dans les « parades » de Royal de Luxe, l'énergie des corps l'emporte sur le jeu psychologique et leurs actions sur les machines comptent autant que les machines elles-mêmes. C'est l'ensemble des mouvements et des manipulations qui donne cette qualité d'échelle de présence dans l'espace urbain. Les gens sont intrigués par les gestes des machinistes lilliputiens, par toutes les manœuvres effectuées pour faire bouger ces marionnettes gigantesques, et notamment celle du Géant tombé du ciel dont le déplacement nécessite plus de 30 manipulateurs. Tous les détails et rouages mécaniques de ces systèmes techniques interpellent la raison, décentrent le regard. Les gens sont invités à découvrir toute la complexité de ces machines imposantes et à se questionner sur les énergies permanentes déployées pour générer du mouvement. Pour le Géant, des machinistes s'activaient également dans la structure roulante en tubulure d'échafaudage. Leur relation de dépendance avec la machine paraissait plus flagrante. Les différents mouvements du Géant étaient directement liés à leurs gestes comme prolongements de leurs propres corps. La structure en tubulure d'échafaudage, les cordages, les systèmes de poulies et l'articulation des mouvements entre machine et machinistes participaient ainsi d'un bric-à-brac « acrobatique » qui semblait surgir d'une époque révolue. Du fait de sa complexité technique et de l'imprévisibilité dans l'enchaînement des actions, la marionnette du Géant paraissait toujours sur le point de chavirer, de se décomposer en un tas de bois, de vis et de boulons. Jouant de cette tension d'équilibre dans l'articulation des parties, cette machine bricolée suscitait toujours l'idée d'un mouvement déviant, aléatoire, orientant la machine à la catastrophe ; le

⁴⁵ .- *Royal de luxe : 1993-2001* d'Odile Quirot, Michel Louergue et Jean-Luc Courcoult, Actes Sud, 2001. Les entretiens avec Jean-Luc Courcoult sont réalisés par O. Quirot et M. Louergue.

disfonctionnement de l'une des parties pouvant finir par corrompre la fluidité de l'ensemble.

Le système technique de la géante maman Girafe (2000) est sensiblement différent. Les manipulateurs ne virevoltent plus dans les structures mais ils sont installés derrière la marionnette, assis sur des chaises. Ils télécommandent les mouvements du cou de la girafe en utilisant des commandes hydrauliques. L'énergie n'est plus musculaire et mécanique mais automatisée. L'apparition d'un mouvement fou, contradictoire, autour duquel s'enroule les autres éléments du système, semble moins probable que pour le Géant. Les gestes des manipulateurs et les mécanismes de déploiement apparaissent réduits, le système davantage fonctionnalisé. Les manipulateurs ne sont plus les servants mais les opérateurs de la machine zoomorphique mouvante. De fait, le rapport au public change également, les gens peuvent facilement se projeter en train de télécommander eux-mêmes la Girafe. L'automatisation du maniement du cou de la Girafe lui confère une allure plus élégante, mesurée, un mouvement fluide « presque trop humain ». Cette marionnette robotisée aux gestes contrôlés, domestiqués, mobilise davantage l'attention des spectateurs sur sa nature anthropomorphique et féerique. Les mécanismes de production de mouvement n'apparaissent pas aussi encombrants et débordants que pour le Géant dont le dispositif abracadabrant menaçait de s'emballer de façon aléatoire comme une machine folle détachée de tout contrôle humain. Les ressorts techniques pour déplacer la Girafe relèvent certes de l'extravagance mais le dispositif semble plus sécurisé et le rapport homme/machine moins questionnant.

Aux débuts du mouvement des « Arts de la rue » dans les années 1970-80, le « carottage » des lieux publics par des actions ludiques était un acte, dit-on, profondément subversif.⁴⁶ Les artistes intervenaient dans l'espace urbain par effraction, ils prenaient l'espace public d'autorité avec l'accord plus ou moins officielle d'une municipalité. Suite au succès des festivals d'arts de la

⁴⁶ .- Voir *Le théâtre de rue, 10 ans d'Eclat à Aurillac*, sous la direction de Baillet J. C. et Songy J. M., éd Plume, 1995. L'appellation « Arts de la rue » résulterait d'un compromis entre les activités de théâtre de rue et les interventions ou performances plastiques dans l'espace urbain.

rue dans les années 1990, les interventions dans les lieux publics sont devenues de plus en plus réglementées, délimitées spatialement et temporairement. Pour de nombreux artistes du milieu, ces festivals de rue sont devenus des « ghettos animatoires »⁴⁷ proposant des spectacles de théâtre souvent très conventionnels, peu différents de ceux programmés dans les lieux scéniques traditionnels et sans nécessairement de rapport à l'urbain. Aujourd'hui, intervenir dans l'espace public suppose également de respecter de plus en plus de règles sécuritaires et juridiques, de remplir tout un cahier des charges. Comme le dit Philippe Riou, metteur en scène de la compagnie Les Passagers : « *les spectacles peuvent être interdits désormais pour des problèmes de sécurité. C'est un argument récurrent qui est avancé et qui paralyse les arts de la rue et leur création. Notre compagnie travaille sur des structures depuis plus de 15 ans et aujourd'hui on nous demande de suivre une formation et d'obtenir des diplômes pour les monter, de porter des casques en répétition, d'être encordés en double protection. Ces exigences nouvelles ne sont pas inutiles, mais sont souvent prétexte à censure économique ou culturelle. Car bien sûr l'économie des arts de rues ne suit pas le coût exponentiel des 2 commissions de sécurité... Une autre raison à ça, aujourd'hui les organisateurs ont plus froid aux yeux (et il ont raison, car la pression sécuritaire et morale est plus forte), ils prennent donc moins de risques et ne s'engagent plus pour cet art. En effet, les villes veulent faire de la communication. Elles emploient donc des compagnies uniquement pour que l'évènement culturel qu'elles proposent leur rapporte économiquement et en terme d'image.* »⁴⁸ La complexification réglementaire ajoutée à la multiplication des contrôles obligatoires rendent de plus en plus impossibles des interventions artistiques expérimentales et non-conformistes dans

⁴⁷ .- Expression de Pascal Larderet, directeur artistique de la compagnie Cacahuète, qui ajoutait lors de la conférence sur les Arts de la rue donnée le 10 mars 2005 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (organisée par l'IUP Métiers des Arts et de la Culture) : « *si on ne fait que des festivals de trois jours avec 60 compagnies et 30 000 spectateurs, ça n'a plus de sens, on n'est plus dans la rue ! C'est un parc d'attraction !* »

⁴⁸ .- P. Riou, conférence sur les Arts de la rue donnée le 10 mars 2005 à l'Université Paris 1. La compagnie Les Passagers ont créé de nombreuses scènes théâtrales verticales le long des façades de bâtiment (échafaudages, pyramides, câbles, cordes, filets constituent la structure scénographique de leur travail).

l'espace urbain. Des formations sur les dispositions réglementaires, les problèmes de sécurité et les procédures de prévention des risques deviennent aujourd'hui quasiment imposées.⁴⁹ Certaines compagnies d'arts de la rue sont souvent acculées à déléguer la construction de leurs structures imposantes ou machines farfelues à des boîtes spécialisées. L'intensification de la question du risque (symptomatique de notre époque) et la multiplication des expertises techniques entraînent la raréfaction de toute pratique du bricolage. De même, les machines « délirantes » déployées dans l'espace urbain finissent par être davantage automatisées. Pour le projet des « Machines de ville »⁵⁰ sur l'île de Nantes par exemple, le « nouveau » éléphant de Royal de Luxe ne sera actionné au printemps 2007 que par 3 personnes (un pilote, un mécanicien, un machiniste) au lieu des 20 machinistes qui le faisait habituellement avancer. La mise au point d'une programmation électronique des 60 vérins faisant bouger ce « frère » éléphant permet de réduire les coûts financiers et les risques de débordement en matière d'environnement technique et de sécurité.

Pour poursuivre leur pratique de bricolage et d'expérimentation de « machines » dans l'espace urbain de manière indépendante, les artistes sont amenés à jongler de plus en plus avec les règles juridiques et sécuritaires, les problèmes de responsabilité et de décharge de responsabilités (jusqu'à l'accident de parcours pour les techniciens ou pour les visiteurs). Il s'agit, comme le dit le bricoleur ingénieur Mario Goffe de « faire preuve de sécurité ». Lors des visites guidées de l'ancien Port Nord de Chalon sur Saône (devenu un lieu d'expérimentations plastiques depuis juin 2003) organisées à l'occasion du festival *Chalon dans la rue* 2006, Mario

⁴⁹ .- Au sujet des paradoxes de la formation à la « subversion » dans le domaine des Arts de la rue, voir *La rue en formation*, transcription des rencontres organisées par Karwan et coordonnées par Michel Crespin en décembre 2002 à Marseille. Michel Crespin est chargé de mission par le Ministère de la Culture pour mettre en œuvre la Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (la FAI'AR) à la Cité des Arts de la Rue à Marseille. Voir également les recherches pour *Le Temps des arts de la rue* du groupe de travail dirigé par José Rubio concernant « L'occupation de l'espace public, l'environnement technique et la sécurité ».

⁵⁰ .- Projet initié par François Delarozière et Pierre Oréface qui consiste à développer sur l'île de Nantes un univers de sculptures mécaniques géantes dont l'*Arbre aux oiseaux* et le manège des *Mondes marins*. Cf. sur le Net...

Goffe parlait de « sécurisation » et différenciait ce terme de la notion de « sécurité » : « *La sécurisation, c'est l'action de faire preuve d'image de sécurité, c'est une affaire culturelle, médiatique et non juridique. La sécurisation consiste à rassurer l'institution culturelle et à faire bonne figure* ». Les casques et les gilets de chantier distribués pour les visites de cet ancien site portuaire « ré-animé » par des plasticiens bricoleurs simulent la prise en charge sécuritaire du public. Les visiteurs sécurisés peuvent ainsi circuler dans ce lieu à risques où les machines portuaires (grues, pont roulant...) ont été remises en mouvement, traverser des zones de turbulences aqueuses, observer des expérimentations plastiques en cours avec les éléments en présence pour créer de nouveaux usages, une nouvelle matérialité, une dynamique d'espace et de développement... durable sur ce site portuaire.⁵¹

La sécurité fait donc maintenant partie des données élémentaires de la perception des interventions artistiques dans la ville. La démesure de machines bricolées déployées dans l'espace urbain n'est permise que si celles-ci semblent réglementées et sécurisées. Dès lors, une machine chaotique dévoilant un langage trop extravagant ne sera plus considérée comme « ludiquement subversive » mais comme la démonstration même d'une technicité absurde à neutraliser. Le paradoxe de cette articulation entre pratique artistique à l'échelle urbaine et expertise répétée des moyens utilisés, c'est que la recherche chez les artistes bricoleurs de dérèglements poétiques, de subversions techniques et mécaniques devienne finalement spécialisée. L'activité humaine, artisanale de fabrication, le rapport direct entre le geste, l'outil et la machine - pour beaucoup d'artistes source même

⁵¹ .- Un projet de formation pédagogique et de recherche expérimentale (en art, architecture et paysages) au Port Nord de Chalon-sur-Saône a été initié en juin 2003 par l'enseignant plasticien Xavier Juillot. La mise en œuvre de ce projet est maintenant poursuivie par un collectif d'artistes, d'architectes, de paysagistes et de chercheurs qui s'interrogent notamment sur la temporalité des « lieux intermédiaires » et la possibilité de développer des pratiques d'espace « à ciel ouvert » avec les éléments en présence. Voir notre rapport de recherche sur *L'évolution des pratiques artistiques à l'échelle urbaine et le réaménagement des friches industrielles fluviales*, réalisé pour le Ministère de la Culture et de la Communication (DAPA) et l'Institut National d'histoire de l'art, concernant le programme interdisciplinaire de recherche « Art, architecture et paysages », 2006

de la création et de l'impulsion rythmique d'un imaginaire urbain -, sont ainsi réduits. De même, la haute technologie et l'automatisation des machines participent d'une désappropriation des techniques par les artistes et d'une normalisation des inventions...⁵² Au fil du temps, les moyens mis en œuvre par la compagnie Royal de Luxe pour faire circuler dans une ville leurs marionnettes géantes sont également devenus très élaborés et rassurants. Le public, dit-on, ne se sent plus menacé par ces machines en mouvement dans la ville, il ne doute plus de la bonne organisation d'un « spectacle »⁵³ de Royal de Luxe. La démesure des machines bricolées est acceptée du fait de leur caractère ludique et contrôlée. Aussi, l'intensification des dispositifs de prévention des risques aujourd'hui ne canalise t-elle pas toute prise de risque artistique ? L'injonction sécuritaire, les mesures de prévention, de contrôle, d'autorisation ou d'interdiction, ne consistent-elle pas finalement à nous prémunir contre tout risque de débordement artistique subversif dans l'espace public ? Dans un tel cadre de création, les interventions plastiques ou théâtrales spectaculaires ne seraient plus de l'ordre de la « subversion du quotidien » mais finiraient par servir à réparer, de façon modérée, un territoire urbain trop quadrillé et aseptisé technologiquement parlant.

⁵² .- Sur l'affirmation de « la techno-compétence comme puissance libératrice », voir supra la démarche du groupe Survival Research Laboratory.

⁵³ .- Dans le domaine des Arts de la rue, on ne parle d'ailleurs que rarement d'interventions plastiques et mécaniques urbaines mais plutôt de machineries créées pour les arts de la « scène », autrement dit des machines conçues pour des spectacles de théâtre « balisés » ; les ingénieurs bricoleurs n'étant souvent considérés que comme des prestataires de service.

V.- FIGURES D'UNE SUBVERSION REDEMPTRICE

(ALOÏSE, JACQUES TATI, DAVID NEBREDÀ)

L'espace n'est pas une catégorie a priori de l'esprit, il est appréhendé par les humains et les non humains en liaison étroite avec les pulsions, les instincts, les émotions, les événements, les actes. Si les variations de la perception de l'espace sont dépendantes de la situation libidinale du corps, c'est qu'elles manifestent quelque chose d'interne et d'irréductible, quelque chose qui semble demeurer indéfinissable. Dans l'acte de percevoir, si le sujet n'est pas seul à décider de ce qu'il voit, si les objets s'imposent à lui dans le champ de sa vision, l'espace est alors l'effet d'une sensation qui vient après coup et non la condition a priori de la représentation possible. Même s'il a toujours l'air d'être déjà là comme décor formel et abstrait de la place configurée des objets, il est saisi a posteriori comme une condition de lecture du champ de la vision. Il y a un léger écart temporel entre l'instant de la perception et la construction de la représentation de ce qu'on est en train de voir. L'espace est appréhendé au cœur même de cet écart, simultanément dans son abstraction conceptuelle et dans son aperception sensible.

Il existe pour quiconque des configurations spatiales acquises, lesquelles s'imposent immédiatement dans le moment de la perception. Ces habitudes de voir déterminent les liaisons faites entre les objets, les jeux de la profondeur et de l'éloignement, les effets de latéralité du regard... Elles

fonctionnent comme des clichés de la vision et nous amènent souvent à être convaincus d'avoir vu tel ou tel objet alors que celui-ci n'était pas présent. Et si nous voyons ce qui n'est pas là, c'est bien une preuve de la projection immédiate de nos pulsions dans le champ de notre vision. Mais c'est aussi le signe indubitable que ce *quelque chose d'interne* se projette à l'extérieur sans que nous sachions de quoi il s'agit. Ce mot « interne » prête à de fréquentes confusions, à tel point qu'il est malaisé de l'employer. Il est, par exemple, difficile de considérer si un objet imaginaire est au-dedans ou au-dehors du corps, en sorte que la distinction entre « imaginaire » et « interne » est elle-même peu explicite. Je peux être poursuivi par des fantômes, lors de mes rêves ou de mes états délirants, comme s'ils étaient « à l'intérieur de moi », de mon corps, mais je peux aussi, du même coup, voir les gens qui m'entourent comme des fantômes. Cette impression malade de la pétrification de soi et des autres abolit à sa manière toute distinction entre le dedans et le dehors. Et on ne peut en déduire pour autant que ce serait ma propre impression de pétrification que je projette sur le monde extérieur puisque, dans cet état là, le dedans et le dehors deviennent des figures réversibles. « L'explication de notre indifférence à appliquer le mot « interne » aux structures mentales, aux entités imaginaires et aux imagos fantasmées en tant qu'au dedans de soi, est qu'au fond nous les rangeons dans un même registre de pensée au sens où nous les voyons tous au-dedans de nous et que cette propriété commune « d'être au-dedans » est d'une importance si considérable pour notre pensée, en tant que régie par l'affectivité, qu'elle éclipse toute autre. »⁵⁴ A ce « savoir du dedans », nous prêtons un pouvoir mystérieux, un pouvoir qui vient de notre intérieur. Mais nous ne savons pas au juste ce que nous désignons par « pouvoir de notre intérieur ». Pour les psychanalystes, ces imagos fantasmés sont chargés d'un sentiment de culpabilité et refoulés dans « nos profondeurs ». Mélange de culpabilité, de savoir et d'ignorance, ce « pouvoir de l'intérieur » provoque à la fois des effets de projection sur l'extérieur, sur ce qui fait l'entourage, le monde, les autres, et un mouvement constant de réversibilité entre le dedans et le dehors.

⁵⁴ .- Alix Strachey, Remarques sur l'emploi du mot « interne », in *Revue Française de Psychanalyse*, n°9, p.167, éd. Gallimard, Paris, 1974

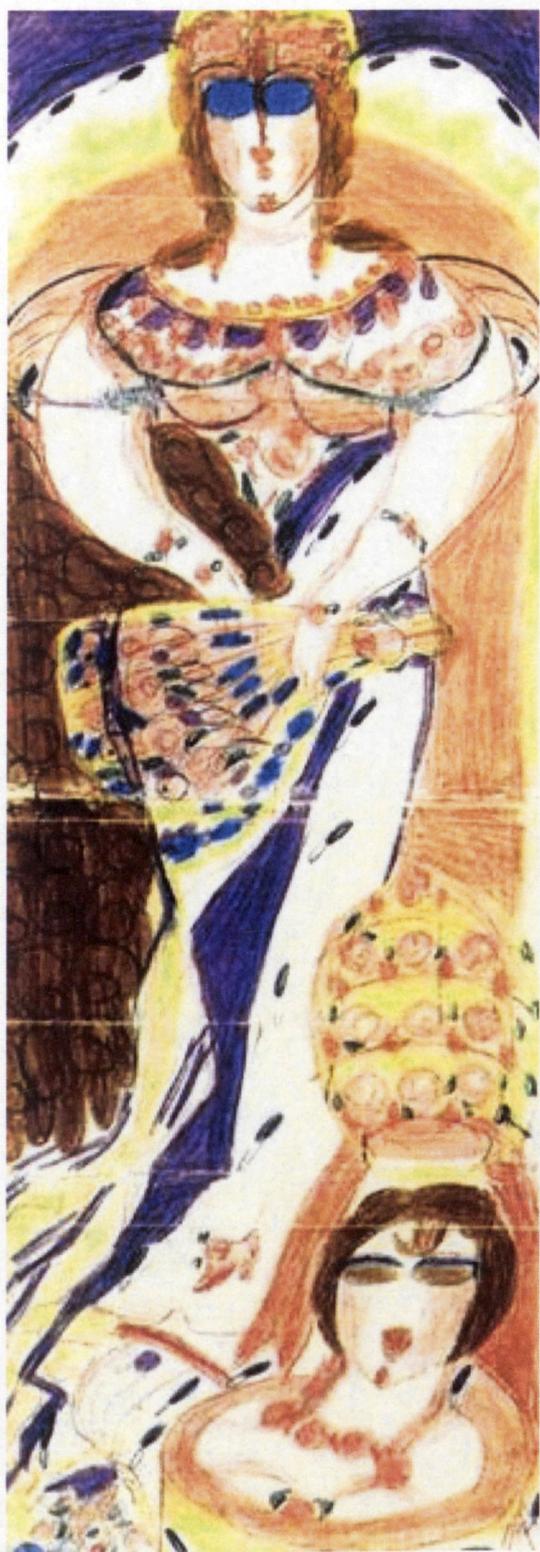
Si je vois des fantômes quand je rêve que je descends l'escalier de ma maison, ceux-ci semblent bien être à l'extérieur de moi-même. J'ai l'impression de les croiser. Et pourtant, je peux aussi les pressentir comme étant au-dedans de moi, comme faisant partie de moi-même. Faut-il distinguer dans la scénographie des fantômes les objets du dedans des objets du dehors ? Ou, en d'autres termes, comment distinguer l'incorporation de l'identification ? La difficulté d'une telle distinction « est inhérente à la nature et au statut même des fantômes touchant à des objets ou des événements que le sujet considère comme au-dedans de son propre corps ou au-dedans de celui de quelqu'un d'autre. »⁵⁵ Si l'identification peut être une forme de l'incorporation, ou se traduire en incorporation, c'est dans la mesure où l'absence de distinction entre « ce qui est au-dedans » et « ce qui est au-dehors » est inhérente aux mouvements de projection et d'introjection dans les rapports que nous avons avec les autres et les choses.

1.- Archéologie de l'intime

L'identification, quand elle prend une forme exaltante comme l'expression d'un désir acharné d'être l'autre, peut provoquer une sorte de labilité identitaire. Être soi dans l'autre, non pour se retrouver soi-même comme autre, mais au contraire pour démultiplier les possibilités identitaires au point de perdre toute identité de soi. Entrer jusqu'à la folie dans l'intimité de l'autre et en tirer la puissance d'un délire positif, d'un délire créateur. Telle serait l'histoire d'*Aloïse*, qui, internée dans un asile psychiatrique, peint des personnages illustres auxquels elle s'identifie : Cléopâtre, Napoléon, la reine Elisabeth, Marie-Antoinette... Selon Michel Thévoz, « ce à quoi elle en a, c'est à la profondeur spéculaire, qui procède des symétries complices de l'anatomie et de la réflexivité optique, et qui donne à l'espace humain sa structure originellement géométrique, bien arpentable et énantiomorphe. »⁵⁶ *Aloïse* ne

⁵⁵ .- Alix Strachey, idem, p.169

⁵⁶ .- Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, éd. Minit, Paris, 1996, p.131



Œuvres d'Aloïse

régresse pas en deçà de l'identité spéculaire, elle fait de sa peinture un « miroir substitutif », elle irréalise la réalité par une esthétique absolue qui abolit toute circonscription identitaire. Elle opère sa « propre annulation ontologique ». *Aloïse* est un symbole, dans l'histoire de la création artistique, de ce que la folie peut provoquer comme aventure singulière d'une œuvre libérée des lois de l'espace et du temps. Dans quelle mesure l'espace de l'internement psychiatrique concourt-il à exacerber ce lien entre la folie et la réalisation d'une œuvre ? La société rejette d'abord *Aloïse*, ce qui ne manque pas d'accentuer sa paranoïa, puis lui offre toutes les raisons de son internement comme une alternative à la possibilité de vivre sa folie dans un espace public – celui de l'asile, au sens noble du terme – qui est un espace non visible, retiré du monde, « à l'écart », et d'une certaine manière « tenu au secret », comme un prisonnier peut l'être dans sa prison. Un espace qui, en somme, est lui aussi en partie soustrait aux règles de la relation spéculaire qui régissent la vie sociale.

Les identifications d'*Aloïse* lui permettent de pallier la défaillance de son image corporelle et « de se disculper de sa propre abjection charnelle »⁵⁷ Elle avait pour fonction, à l'hôpital psychiatrique, de repasser le linge, c'était une manière de payer son tribut à la réalité quotidienne et toujours selon Michel Thévoz « l'opposition n'est peut-être pas aussi tranchée qu'il paraît entre la besogne ménagère d'*Aloïse* et sa production artistique : la fiction picturale d'un monde étale pourrait être envisagée comme une variante sublimée du repassage du linge, autrement dit comme l'effet imaginaire d'un fer à repasser métaphysique qui, dans la foulée, transfigurerait le monde, ses aspérités et ses adversités en autant d'effigies idéalement plates. »⁵⁸ Ces identifications qui deviennent des effigies ont l'avantage d'opérer une véritable purification corporelle, elle sont comme des revenants qui n'ont plus rien de charnel et d'existential. Pareille purification de *l'intimité charnelle* ne correspond pas, au pied de la lettre, à un nettoyage par le vide, elle fait de la folie une transfiguration possible de l'intime par effacement de la relation spéculaire. C'est l'extériorisation du délire par la peinture (ce pourrait être

⁵⁷ .- Michel Thévoz, idem, p.133

⁵⁸ .- Michel Thévoz, idem, p.131

aussi par l'écriture) qui permet à *Aloïse* de créer un autre monde imaginaire dans lequel ses créatures objectives ne sont plus des êtres substitutifs mais bel et bien des êtres à part entière et dont le caractère d'effigie les soustrait aux accidents du temps.

Si l'asile est un espace institué de survie, circonscrit pour les malades mentaux afin qu'ils n'envahissent pas la sphère publique, toute pratique artistique accomplie par un psychotique est une reconstitution personnelle de cet espace de survie, à des fins thérapeutiques, comme une tentative involontaire de réappropriation de l'espace public. La création délirante et continue, comparable à un processus sans fin, répétitif, exprimant une rigueur souvent obsessionnelle, un souci constant du détail, se fait de manière bidimensionnelle. On sait que bien des dessins de fous ignorent la profondeur de champ, le point de fuite, et présentent les images « en à plat ». C'est une façon pour eux d'habiter un monde exempté de la relation au réel. Et ce qui est alors donné à voir au regard de l'autre, de celui qui n'est pas fou au point d'être interné dans l'espace clos de l'asile, c'est une conception de l'espace public à deux dimensions, c'est un espace plat qui le rend infini, tel l'effet d'un processus de reproduction sans fin. Même si les malades mentaux cachent leurs dessins ou leurs peintures comme des *choses intimes*, comme des choses qui ne regarderaient qu'eux-mêmes, ils inventent leur « place publique » dans les visions imaginaires qu'ils ont du monde ou de la société, ils inventent, pourrions-nous dire, une *altérité aveugle*, et le plus souvent en utilisant des stéréotypes qu'ils subvertissent à leur manière. C'est de l'intime – de ce qui est le plus intérieur – qu'ils construisent l'extériorité du monde, telle une autre réalité. La menace du regard est conjurée parce qu'il est vital « d'exempter l'univers pictural de ce regard *oculaire* fauteur de réversions optiques et d'adversités. »⁵⁹ L'espace en « à plat » serait imaginativement un espace dans lequel l'intime ne peut plus être traqué parce qu'il n'est plus donné à voir, le corps étant transfiguré en effigie, dépourvu de toute manifestation émotionnelle, donc sans trahison possible.

⁵⁹ .- Michel Thévoz, idem, p.132

Quand nous, nous regardons de tels dessins ou de telles peintures, notre émotion naît du retrait qu'elle subit. Et curieusement, nous aurions tendance à prêter à cette occultation de l'intime, l'expression publique d'une plus grande intimité encore, comme si l'art des fous nous touchait par l'expression fantastique d'une neutralisation des choses du monde. L'annulation des effets d'optique, et en premier lieu de celui que produit la perspective, entraînerait la déstabilisation de notre regard. A vrai dire, la perception que nous avons des œuvres des fous est inversée par rapport à la conception que les fous se font de leur œuvre : la figuration du monde dans un espace bidimensionnel devient, pour notre regard, une déformation de nos habitudes de perception et prend, que nous le souhaitons ou non, une finalité esthétique. Autrement dit, nous serions en position d'appréhender en regardant des œuvres de malades mentaux des jeux de perception, des variations parfois étranges de nos habitudes visuelles, alors que les malades mentaux cherchent plutôt dans leur travail plastique à annuler ces jeux de perception, et en premier chef, à supprimer le point de fuite qui constitue un champ de profondeur.

L'exposition publique des dessins et des peintures, des objets conçus par les malades mentaux est ambiguë parce qu'elle répond simultanément à un besoin de reconnaître, de banaliser aussi une certaine analogie entre l'art et la folie, et à celui d'exhiber l'effet d'étrangeté que provoquent de telles œuvres comme une catégorie de la perception esthétique en général. La reconnaissance institutionnelle de « l'art brut » a été le meilleur moyen de démontrer publiquement le lien fondamental entre des pathologies mentales et la création artistique. La fameuse formule « l'inquiétante étrangeté » est devenue une valeur de référence dans les convenances sociales de la perception esthétique et de la réception publique des œuvres de l'art contemporain. L'usage polysémique d'un tel critère permet d'instituer le rôle que joue l'intimité de la folie dans la création. La formule désigne désormais toute expression d'un écart entre l'imaginaire et le réel, d'un écart qui se traduit par des effets troublants de la perception. Un écart dont la reconnaissance systématique légitime l'impact de l'espace imaginaire dans le réel. Mais cet impact a-t-il besoin d'être légitimé ? Il ne s'agit pas, pour nous, de critiquer la singularité esthétique des œuvres de l'art brut, mais de

considérer comment la désignation « art brut » banalise, par sa fonction sociale aujourd'hui, le rôle de la folie dans la création artistique. A travers les musées de l'art brut se constitue un véritable « patrimoine des fous » qui sert à justifier la puissance vivante d'une archéologie du mental dans les sociétés modernes. Ce qui semble confirmer que, si l'art survit de la grandeur de son inutilité, il continue *a minima* d'exercer dans l'histoire des hommes une fonction thérapeutique. Le « patrimoine des fous » répond à cette tentation de l'espèce humaine de conserver les traces de ce que les sociétés ont rejeté par peur de leur déstructuration.

La présentation de « l'art des fous » passe pour une exhibition publique du « penser du dedans ». Ou le « penser sans miroir », sans réflexivité. C'est l'exposition elle-même (le fait de montrer la catégorie des « œuvres des malades mentaux ») qui rétablit un dispositif de réflexivité, lequel nous permet, en tant que regardeurs, de ressentir justement ce que peut être la perte de la réflexivité. Et cet effondrement de la relation spéculaire nous fascine parce qu'il nous met, pour ainsi dire, face à l'émergence des figures du vide. Il nous met face à la perte de cette habitude fondamentale de notre activité mentale : le Je est un tableau. Et quand il ne l'est plus, le Je se voit en face d'une surface vide. Et pour se rassurer face à l'éventuelle disparition du Je, on pourra toujours se dire que, du vide naît la relation spéculaire, comme la perspective d'Alberti est née de la surface en à plat. « *L'art des fous* » exerce un pouvoir de rédemption que nous leur déléguons comme l'expression d'une catastrophe possible de la réflexivité.

2.- L'histrion du regard

Il est intéressant de considérer aussi comment le jeu avec l'irruption du réel et la figuration du destin que celle-ci produit peut être exprimé par le langage de l'image cinématographique. Dans les films de Jacques Tati, le réel advient tel qu'il est, au rythme d'une succession d'événements qui gardent leur autonomie séquentielle et qui figurent en même temps l'enchaînement d'une

destinée. Ce qui advient paraît inévitable comme si le rythme de la vie quotidienne se pliait naturellement à une logique sérielle. Dans *Trafic*, cette succession prévisible des événements n'empêche pas l'incongruité de leur apparition. Un vieux camion roulant de Paris à Amsterdam a toutes les chances de tomber en panne, surtout si le chauffeur sachant qu'il est en retard, est obligé de rouler plus vite. Chaque scène de ce film est préalablement configurée par un décalage temporel qui produit des situations inattendues dans leur contenu mais non dans leur emboîtement. La « cascade de contretemps » - le trop tard - est à l'origine de l'enchaînement des situations et cette évidence du retard s'impose comme un moyen de conjurer l'angoisse que celui-ci occasionne. Si le camion contenant un modèle fantastique de *camping-car* n'arrive qu'à la fin de l'exposition, cela n'empêche pas la petite équipe de faire deux démonstrations publiques : l'une devant les douaniers néerlandais qui ont arrêté le véhicule suspect, l'autre devant les locaux fermés de l'exposition. Au comble de l'échec, le succès n'en est que plus remarquable.

Jacques Tati joue avec l'issue heureuse de la loi des séries. Jamais deux sans trois. Le hasard a toutes les chances de provoquer une issue heureuse s'il devient lui-même le signe déterminant de la série. Dans *Trafic* encore, l'accident de la circulation ne fait aucun mort. Les véhicules s'entrechoquent, se retournent, sont projetés sur les bas-côtés de la route, des ailes se froissent, les capots se tordent... Une voiture poursuit et achève son parcours dans l'herbe comme une poule affolée avec des grincements et des cliquetis, tandis qu'une autre semble ralentir, et le chauffeur constatant ce qui vient d'arriver décide de quitter la route pour échouer dans un bosquet. Les véhicules ressemblent à des animaux par les bruits qu'ils font, ils manifestent plus de vie que leurs passagers, lesquels ne tentent pas d'éviter la collision. Ils se laissent conduire par la puissance d'attraction de leur inéluctable trajectoire. Et c'est leur absence d'intervention qui semble même les sauver de la mort. Hébétés, ils se mettent à chercher les pièces de leurs véhicules. Démonstration est faite de la concaténation absolue des causes et des effets : impossible de suspendre celle-ci, elle s'impose comme une règle qui fait ses preuves sous le regard étonné de ceux qui en subissent les conséquences. La loi des séries métamorphose la contingence en figure

obligée du destin. L'incroyable enchaînement des événements se présente comme une expression radicale de la vraisemblance du réel puisque le dénouement ne peut être différent. Et l'ironie de la situation tient à la réversibilité du lien entre le hasard et le déterminisme.

Comment se fait-il que les choses se présentent ainsi ? Comment se fait-il que nous puissions dire du réel « Il en est ainsi » ? Et pourquoi en se présentant ainsi produit-il parfois l'effet d'un gag ? Cette étrange relation entre le gag et le réel est au cœur de toute l'œuvre filmique de Jacques Tati. Est-ce une manière de voir le réel ou est-ce le réel qui nous impose de le voir ainsi ? Car le spectateur n'est plus « au spectacle », il devient regardeur du réel tel qu'il advient, comme si Jacques Tati lui-même n'était qu'un médiateur discret, complice autant de ce qui se passe que du regard de celui qui est en train de voir ce qui se passe. Aucune place n'est laissée au moindre signe de l'interprétation. Le jeu de la distanciation possible du regard n'introduit aucune position d'extériorité, il fait partie de l'émergence et de l'enchaînement événementiel des situations. On est « jamais à l'abri de ce que l'on regarde »⁶⁰. La « présence au réel », - laquelle est une présence autant physique que mentale - , inclut un regard qui n'est plus « porté sur » le réel mais un regard qui répond au réel, qui lui est *de facto* associé. Est-ce le réel qui engendre des effets de décalage ou ceux-ci sont-ils dus à la perception ? La célèbre scène du moustachu loucheur, dans *Jour de fête*, semble bien nous convaincre du bon sens absolu manifesté par le facteur : en mettant sous les yeux du loucheur un autre piquet, il lui permet de lancer son marteau sur le bon piquet en visant celui qui demeure seulement utile pour combler la déficience visuelle provoquée par un strabisme divergent. Ainsi, l'équivalence entre le « décalage du réel » et celui de la perception devient le moyen le plus naturel d'une adaptation aux circonstances. Ce n'est pas seulement la variation de nos modes de perception qui détermine nos manières de voir le monde, c'est aussi le « jeu du réel » lui-même qui modifie notre perception. Tati construit une mise en scène qui semble bien

⁶⁰ .- Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, collection « Auteurs », Paris, 1987, p.49

s'accomplir d'elle-même, grâce à des effets de connivence entre le réel tel qu'il advient et la perception telle qu'elle est en train de se faire.

La distance qui constitue la vision est une distance entre les corps mais elle est aussi une distance par rapport aux choses qui permet au regard de changer de place en fonction du déplacement de son objet. Jacques Tati excelle dans le refus de la proximité des corps, sans adopter, comme l'ont cru certains critiques, la position du voyeur. Il joue avec les effets de perspective en accordant un rôle essentiel aux focales longues pour suggérer la présence visuelle constante de l'espace public. Qu'ils soient sur la plage, dans la rue ou dans un immeuble, les gens ont l'air de se comporter comme s'ils étaient chez eux. Et c'est d'ailleurs bien ce qu'ils font... Rendant toujours possible « une intimité ouverte au regard », l'espace public devient le théâtre tout naturel de la sphère privée, livrant à l'évidence de la curiosité, les gestes les plus communs et pourtant les plus intimes du corps. Malgré une pudeur apparente, le corps s'offre au regard par l'intermédiaire d'une caméra qui banalise le voyeurisme. Et l'indiscrétion (comme dans les scènes qui dévoilent une certaine intimité féminine) relève d'un effet de surprise attendu comme si l'œil de celui qui regarde avait seulement oublié de se voiler pour éviter de voir. Le regard public, - notre regard -, n'est jamais oppressif, tyrannique, il est omniprésent, il est celui d'une étrange curiosité pudique qui provoque notre sourire. « Le propre de M Hulot semble être de n'oser pas exister tout à fait. Il est une velléité ambulante, une discrétion d'être. Il élève la timidité à la hauteur d'un principe ontologique »⁶¹. Ce n'est pas non plus une absence de distance, c'est une distance qui se nie elle-même par l'ironie objective de cette constellation événementielle des gags. *C'est le réel lui-même qui s'offre au regard comme un enchaînement sériel de gags.* Et chaque gag se suffit à lui-même. La fin des scénarios, la manière dont ils peuvent se clore et disparaître laisse voir qu'il est inutile de chercher plus loin. Faute de quoi, tout épilogue produirait par son interprétation suggérée, un alourdissement du sens.

⁶¹ .- André Bazin cité par Michel Chion, et repris du livre *Qu'est ce que le cinéma*, (p.43), Editions du Cerf, Paris, 7ème édition de 1975.

Tati n'adopte pas la position classique de l'ironiste. Il rend l'ironie sans sujet. Le passage de la forme subjective de l'ironie à sa forme objective tient à l'enchaînement même des situations dont les multiples détails lient un sens qui crée indéfiniment ses propres effets de parodie. Le regardeur n'a jamais l'impression que Jacques Tati ironise lui-même, bien qu'il s'il se fasse complice de la situation, sa distance esquissée suscite cette forme objective de l'ironie qui combine l'expectative et la prévisibilité des situations. Fondre l'inattendu dans l'attendu mais toujours en maintenant un léger décalage, c'est-à-dire un effet d'incongruité puisé au cœur du banal, telle serait sa position d'équilibriste. Car il est tout de même incroyable que cela se passe comme nous pouvions le prévoir et que toute situation en engendre une autre qui n'a pas nécessairement de rapport avec la précédente. Cette apparence de la durée, fondée sur l'auto-engendrement des événements rend inutile toute volonté de distinguer la simulation du réel lui-même.

Dans *Trafic*, des enfants attrapent un tapis ressemblant à la peau d'un caniche, ils le placent sous la roue arrière droite pendant que la jeune femme qui conduisait la voiture décapotable s'est éloignée. Ils emmènent son chien pour le cacher. Lorsqu'ils reviennent, Hulot et la jeune femme sont consternés par le drame qui s'est produit durant leur absence. Hulot la console, et quand il tente d'attraper le caniche mort, il réalise la supercherie. Mais en lui montrant ce qu'elle croit être la peau de son chien, elle sanglote plus fort encore. Plus il agite le tapis, plus elle pleure. La puissance de ce simple gag est de révéler comment la simulation du réel peut être identique au réel lui-même. Ce qui est, devient à rebours ce qui était prévisible. Cette inversion conforte le quiproquo puisqu'elle autorise à penser que c'est bien ce qui devait arriver. L'étonnement en devient lui-même paradoxal. La persuasion de ce qu'on croit voir détermine ce qu'on voit. Du coup : le quiproquo ne sera rompu que par la reconnaissance triviale de la tromperie. Le réel lui-même peut à rebours produire de la simulation. Dans *Les vacances de Monsieur Hulot*, quand ce dernier se trouve dans un cimetière, des feuilles portées par le souffle du vent viennent s'agglutiner à une chambre à air qui prend rapidement la forme d'une couronne mortuaire. Notre connaissance des films de Jacques Tati joue aussi un rôle dans nos manières de voir le réel dans

la vie quotidienne, les mêmes gags deviennent de véritables *a priori culturels* de notre perception.

L'entrée de Hulot dans l'hôtel : tout dégoulinant d'eau, il tente de s'essuyer les pieds sur la paillason, il laisse des traces de pas, il se trouve arrêté dans sa marche furtive par le commandant, il se cache dans les habits d'un porte-manteau, il fait des traces qui aboutissent au commandant, celui-ci se demande si ce n'est pas lui qui est mouillé. Le quiproquo, même s'il est provoqué par Jacques Tati semble se rendre autonome comme s'il suivait sa logique inéluctable à l'insu de son auteur. Dans *Mon Oncle*, le brochet dans son cabas, montre ses dents à un chien qui y répond et le mort à vif. Les deux poulains dans *Jours de Fête* se cabrent à la vue de leurs pareils en bois... La méprise ne concerne pas seulement les humains, elle vient du rapport inattendu entre l'animé et l'inanimé. Dans *Mon Oncle*, un homme voit une concierge plumer une volaille morte, il imite le caquètement de l'animal, la femme sursaute, elle a cru entendre la bête revivre entre ses mains. Le son fait advenir une représentation. Dans *Gai Dimanche*, une petite fille souffle dans une trompette, les gens cherchent un poulet... Cette « synchronisation miraculeuse d'un phénomène visuel avec une source sonore qui lui est étrangère »⁶² montre combien Jacques Tati est un pur nominaliste. Reprenons un exemple célèbre : si je dis « cochon », il n'y a aucune raison que ce mot renvoie au cochon que je vois, par contre si je fais le bruit du cochon, ce son renvoie aussitôt à l'animal lui-même. A la liaison conventionnelle qui existe entre le son et le mot, Jacques Tati substitue un lien direct entre le son et la chose, rendu naturel par l'occultation de l'usage du mot lui-même. Le son produit un effet de sens sans passer par le langage articulé en renvoyant en temps réel à une représentation d'objet. C'est un tel usage nominaliste des sons qui donne au quiproquo sa puissance ironique déconcertante. Le réel se donne à voir par les sons. Et le son – telle une manière de siffler – n'appelle pas le mot, il appelle un clin d'œil lancé à la cantonade. La constellation des sons assure alors une fonction phatique en créant une atmosphère de communication qui *fait du réel le royaume des équivoques*. La communication ne connaît aucune rupture malgré son

⁶² .- Michel Chion, texte déjà cité, p. 92

extrême fragilité parce qu'elle devient l'exaltation de la fonction phatique. Peu importe la destinée des messages, ce qui prévaut, c'est leur circulation, et même si les messages s'adressent à quelqu'un, ils donnent toujours cette impression d'être lancés à la cantonade. Le son quand il se fait musique, peut être aussi pris pour l'aboutissement poétique du sens d'une situation : la musique de manège dans trafic devient le « point d'orgue » de l'embouteillage.

Les rares phrases prononcées au cours d'un film demeurent en relation constante avec les émissions sonores elles-mêmes, comme si elles ne faisaient que conforter la perplexité que provoque l'évidence du sens. Le regard sur le réel qu'offre Jaques Tati frise toujours la tautologie. Cette puissance de la tautologie entraîne le spectateur à voir le réel non pas seulement comme il est, mais aussi comme le redoublement identique de ce qu'il est. C'est un pareil processus visuel qui crée un effet parodique : l'image scénographique me renvoie le sens tautologique, déconcertant, d'une situation et de son inéluctable dénouement par redoublement d'une réalité qui serait la même hors de l'image. Le regard de Jacques Tati nous laisse penser que la réalité des situations quotidiennes pourrait être vue de la même manière. Dans *mon Oncle*, ce redoublement tautologique du réel est mis en œuvre par la logique des usages de la technique. Dans un pavillon conçu à la pointe de la modernité, l'enchaînement des fonctions techniques est pensé pour le confort suprême de ses occupants, mais il peut sembler suivre une destinée qui se sépare des attentes humaines de telle façon que chaque usage se solde par un gag. Cette autonomie apparente de la « réalité technique » redouble en la parodiant la réalité des situations quotidiennes. La réalité qui se dédouble ainsi par l'image, et qui devient conforme à son image, ne le peut que par l'intention tautologique conduisant le regard. Il ne s'agit plus d'un processus spéculaire par lequel la réalité serait saisie dans l'image, en miroir d'elle-même, avec ce léger décalage que produirait la parodie du redoublement. Non, il y a dans la démarche de Jaques Tati, dans cette démarche mentale dont l'expression physique est donnée en permanence par les postures étonnantes de son corps, il y a une absence totale de réflexivité. Le jeu de la tautologie n'est pas celui de la réplique spéculaire, il est la

manifestation immédiate du réel qui produit visuellement son propre décalage parodique.

Parce qu'elle ignore la négation critique, la tautologie est une forme de l'ironie objective. Dans *mon Oncle*, il n'y a pas à déduire de la démonstration d'une « maison idéale » une leçon critique qui signifierait combien la technique ne produit que des effets malencontreux sur l'homme. Non, la technique se caricature elle-même. Cette auto-parodie du fonctionnement technologique est identique à celle du réel lui-même. Aucun élément visuel ne vient provoquer un non sens puisque tout ce qui advient semble devoir advenir au moment voulu, par la simple succession de ce qui se passe. Aucune dialectique, aucune évolution. Le réel lui-même, tel qu'il est, s'offre au regard du spectateur en suivant l'adage que Lao Tzeu prononce dans le Tao te King : « faire le non faire ». Et Jacques Tati en unissant la position du regardeur à celle de celui qui est dans la scène ne semble jamais agir sur les choses. Comme dans le « monde magique » des enfants, l'autonomie apparente des objets, des espaces architecturaux (*Play time*) révèle combien l'homme n'en a jamais vraiment la maîtrise effective.

Jacques Tati mesure 1 mètre 83, sa grandeur est légendaire, les pauses qu'il adopte semblent toujours le grandir. La plus connue de ces pauses est celle où il est légèrement penché en avant, le corps en extension, les pieds à peine soulevés, son parapluie par côté, sa pipe dans sa bouche. L'ensemble forme la saisie visuelle d'un « mouvement suspendu ». Pareille attitude prédestine le sens que le spectateur peut donner à la situation qu'il est en instance de visualiser. Jacques Tati est à la fois discret et présent, le déplacement de son corps oriente le regard, accentue sans exagérer les effets de surprise. Son corps conjugue une variation de postures qui troublent la distinction habituelle entre le sujet et l'objet puisqu'il semble parfois être un objet parmi des objets quand il épouse le mouvement d'une situation, quand il amorce la répétition d'un dénouement dont l'incongruité apparente nous est devenue familière. On le sait, Jacques Tati excelle dans le mime. On peut considérer, surtout en voyant son dernier film *Parade*, que le langage du mime entre en résonance idéale avec la manière dont les situations, les mouvements des objets présentent au regard leur autonomie. Le mime se suffit à lui-même, il

ne remplace pas un langage absent, il se fait langage gestuel à part entière. C'est le nec plus ultra de la tautologie ! *Le mime est tautologique* : les gestes sont identiques à des représentations de mots, leur puissance de similitude peut être si parfaite que les mots peuvent disparaître.

Le mime est toujours présent, non comme une pratique, mais comme l'enveloppe mentale de la gestualité et des positions du regard. C'est la vie elle-même qui devient le jeu parodique du mime. Tati joue avec l'acte de percevoir lui-même et c'est la découverte de cet acte qui, par son léger décalage, produit une jubilation spontanée. Telle la lecture d'une poésie du réel, cette enveloppe mentale du mime inclut le regardeur dans la scène à partir de sa propre distance. Les postures de Jacques Tati, ses gestes exercent *un rôle d'anaphore*. La répétition de similitudes gestuelles marque discrètement, avec ténacité, non des points d'orgues qui serviraient implicitement de repères au spectateur, mais des signes objectifs, devenus familiers, d'une immersion immédiate dans le mouvement de la vie, dans l'enchaînement des situations. Dans tous ses films, Jacques Tati fait de l'esquisse du mime le possible redoublement visuel du réel. Il accompagne ainsi la prédestination du sens jusqu'à la révélation tautologique de son évidence. Dans *Parade*, le mime du pêcheur est terriblement émouvant, il est joué pour lui-même, dans toute sa souveraineté, comme l'origine du rapport au monde, comme première modalité de l'être au monde. *Parade* est un film construit comme une mise en abyme de la position du spectateur : celui-ci, voyant les scènes du cirque, se trouve tantôt dans la position identique à celle des spectateurs qui sont filmés comme des acteurs, tantôt dans la position du regardeur qui voit les spectateurs/acteurs en train d'assister au spectacle

Dans la mise en perspective du regard, ce qui advient comme visible contient encore la puissance de l'implicite, cette puissance qui apporte une confiance absolue en l'apparition du réel lui-même. La réalité sociale n'est pas prise pour un objet, elle s'offre au regardeur dans la manifestation constante de sa propre objectivation. Le réel se donne à voir sans pouvoir faire l'objet d'une quelconque interprétation de manière à ce que le sens, bien que rendu prévisible par le déroulement de la scène, advienne telle une heureuse

surprise de la destinée des choses. L'absence de malheur, le fait que ce qui pourrait être tragique bascule dans le bonheur de cette destinée, pourrait être pris pour un aveuglement des drames de la vie quotidienne mais il semble faire partie de l'ordre naturel des choses et de la succession des événements. Ce que Jacques Tati rend ainsi caduque, c'est la procédure de réflexivité de l'interprétation elle-même. L'intelligibilité du monde, au contraire de la réflexion sociologique ou psychologique, se donne pour elle-même en offrant la douceur et la violence ironiques de sa manifestation.

On a reproché à Jacques Tati sa conception conventionnelle de la vie sociale, et même son goût « franchouillard » qui rappelle l'époque de Vichy pendant la Seconde Guerre mondiale... Ce que Jacques Tati détourne avec une étonnante habileté dans la construction des jeux de regard, ce sont les habitudes culturelles elles-mêmes qui, se mesurant au défi de l'avènement du réel, se prêtent à une parodie toujours possible. Si on considère, comme nous le faisons, que le principe de réflexivité est le moteur de la machinerie culturelle, sa mise en péril passe par l'inversion ironique des points de vue. Il ne s'agit pas du parti pris de la dérision, mais d'une reconnaissance scénographique de la réversibilité parodique des situations et des comportements dans l'irruption même du réel.

A sa manière, Jacques Tati met aussi en péril les dispositifs usuels de la réflexivité, il subvertit avec tout son humour la « relation en miroir » qui commande à nos habitudes de perception. Il nous soulage de la prison spéculaire que constitue le principe de la réflexivité, par une sorte d'ironie rédemptrice.

3.- La rédemption par procuration

La rédemption est-elle présente à l'idéologie de la réparation ? Dans la religion chrétienne, il s'agit d'un mystère, mais le mot peut être utilisé pour désigner l'idée de rachat, par exemple celle du rachat du genre humain. Autant la réparation peut avoir une dénotation moral et non religieuse, autant la rédemption n'échappe pas au religieux. Il n'est pas évident que les actes mutilants de certains artistes aient le sens d'une d'intention de rédemption, la meurtrissure du corps pouvant être seulement une dénonciation critique de l'état du corps dans les sociétés contemporaines, ou plus généralement, de la souffrance humaine. Même si nous excluons le masochisme qui caractériserait ce type de pratiques, il n'en demeure pas moins que l'adresse faite ainsi au genre humain, conforte le présupposé d'un appel à la réparation qui implique une intention de rédemption. L'idée que l'art puisse être rédempteur n'est pas nouvelle, mais elle semble apparaître aujourd'hui dans un contexte où la mort de l'histoire et celle de l'art paraissent plongées dans l'éternité. Dans quelle mesure l'intention de rédemption ne fait-elle pas émerger, même implicitement, le retour de la croyance en un art vivant ? L'artiste paierait au prix de sa souffrance la possible résurrection de l'art. On est loin, il faut bien le reconnaître, des vertus thérapeutiques prêtées aux usages sociaux de l'art. Qu'elle soit ou non un leurre, l'intention de rédemption n'entre pas la production du lien social par l'art, elle est plutôt là pour délier.

Les autoportraits de *David Nebreda* révèlent « l'espace d'un dialogue silencieux avec l'horreur intime de tous »⁶³. Sans doute est-ce cette violence d'une projection de notre intimité aux prises avec les fantasmes du désastre de l'humanité qui nous trouble. Il ne s'agit plus d'une subversion manifestée par la violence du désastre, mais au contraire d'une étrange association entre l'horreur et le détachement. Le corps de *David Nebreda* décharné annule la possibilité de la représentation, celle de l'image, il se présente au regard sans l'évocation d'une scène, dans la souveraineté absolue de sa nudité. C'est la puissance métaphorique même du désastre et de l'horreur qui est anéantie

⁶³ .- Jean-Paul Curnier

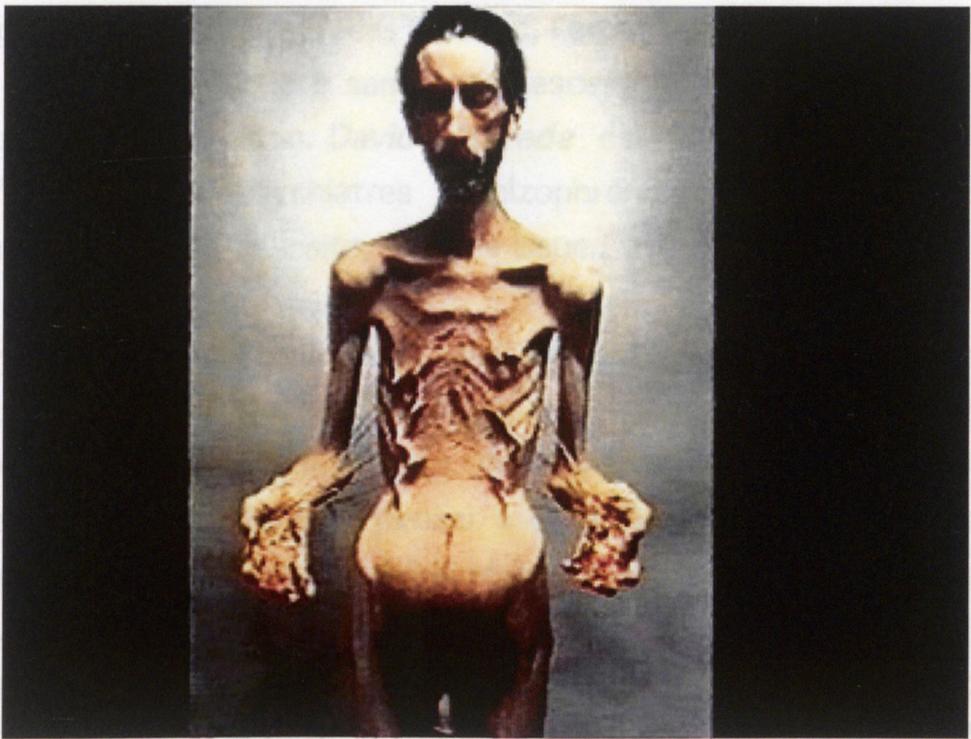
parce qu'il n'y a plus de glissement possible de l'image, de substitution anaphorique. Le sang et l'excrément qui s'échappent de son corps ne sont ni

l'image ni
miroirs se
de réflex
reviennent
aventure
une manie
dans l'Hu
livre sur l
C'est un
dire un sa
limites de
l'artiste
par sa dé



n'est pas
n'est pas
suicide; l'
ainsi que
se soufra

Michel Sur
rédempte
on peut
homme n
peut deve
de l'horre
position
du désas



Nebreda révèle, c'est une impossible rédemption, ou la rédemption en tant qu'elle est impossible. » En même temps nul n'a plus que *David Nebreda* le souci qu'une rédemption reste possible. Ce qu'ont d'émerveillantes (et d'insoutenables) ces images, c'est qu'elles, dans leur horreur, la possibilité de la rédemption s'y donne encore à voir quand ce qu'elles montrent précisément

Autoportraits, David Nebreda

parce qu'il n'y a plus de glissement possible de l'image, de substitution anaphorique. Le sang et l'excrément qui s'échappent de son corps ne sont ni l'image ni le réel, l'idée même de leur figuration devient impossible. Les miroirs se reflètent eux-mêmes sans laisser un instant la place à un processus de réflexivité qui ordonnerait le sens de notre perception. Les reflets reviennent aux miroirs eux-mêmes. Mais il est difficile de comprendre une telle aventure sans la rapporter aux structures usuelles d'une pathologie. C'est là une manière habituelle de se rassurer. Ainsi, le journaliste Gilles de Staal écrit dans l'Humanité (31/03/2000) « [...] Le livre de *David Nebreda* est un livre sur l'art, et sur la mise en danger extrême de l'artiste dans son œuvre. C'est un livre d'autoportraits. L'œuvre d'art comme un acte sacré, c'est-à-dire un sacrifice ou un luxe ultime ; l'expérience de la perte infinie de soi aux limites de l'anéantissement, puis la reconstruction, la réincarnation du sujet, - l'artiste -, dans les constantes de la culture humaine... proposition démente par sa démesure. Traverser le miroir de soi même pour se projeter dans l'œuvre, afin d'y incarner, comme un " autre ", l'universalité de la culture, il n'est pas plus grand danger. En cas d'échec, l'artiste y risque le néant, mais il n'est pas d'œuvre ni d'artiste sans l'acquiescement à ce péril : la folie, le suicide, l'opprobre, l'abandon. *David Nebreda* est fou, probablement. C'est ainsi que l'identifient les psychiatres : schizophrène paranoïaque. Un mot sur sa souffrance, une carte de visite, pas une issue.[...] »

Michel Surya, présentant l'œuvre de *David Nebreda*, intitule sa préface « le rédempteur adorable ». Quand on connaît les photographies de cet artiste, on peut être étonné d'un pareil titre. Pourtant, le corps décharné de cet homme ne manque pas de faire penser à celui du Christ. Le corps sacrifié peut devenir le symbole d'un appel à la rédemption – ce qui ferait du présent de l'horreur une projection salvatrice pour le futur. C'est aux antipodes de la position on ne peut plus traditionnelle de l'artiste qui photographie l'horreur du désastre pour en conjurer la répétition dans l'avenir. Ce que *David Nebreda* révèle, c'est une impossible rédemption, ou la rédemption en tant qu'elle est impossible. « En même temps nul n'a plus que *David Nebreda* le souci qu'une rédemption reste possible. Ce qu'ont d'émerveillantes (et d'insoutenables) ces images, c'est que la protestation de la possibilité de la rédemption s'y donne encore à voir quand ce qu'elles montrent précisément

c'est qu'il n'y a plus de rédemption possible, dès lors qu'il n'y a plus de sainteté qu'impuissante à faire que Dieu renaisse. Dès lors qu'il n'y a plus de douleur qu'impuissante à faire que l'histoire recommence. »⁶⁴ Le supplice sans consolation est plus terrible que la mort du Christ, il faut à l'homme endurer un supplice auquel Dieu lui-même n'a pas survécu.

En choisissant ces trois figures singulières de ce que nous appelons une « subversion rédemptrice », nous voulons surtout montrer que les formes de la subversion sont plus proches paradoxalement de la rédemption que de la réparation.

⁶⁴ .- Michel Surya, *David Nebreda. Autoportraits*, p.10

CONCLUSION

Bergson écrit à propos de l'œuvre d'art : « je crois qu'on finira par trouver évident que l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre. » Commentant cette assertion, Jean-Pierre Dupuy se demande s'il est permis de dire que des terroristes créent aussi du possible en même temps que du réel. Selon lui, le pire, c'est l'impossibilité de croire que le pire va arriver, « car s'il faut prévenir la catastrophe, on a besoin de croire en sa possibilité avant qu'elle se produise. » Mais l'artiste, lui, n'est pas dans un état d'esprit qui correspond à celui de la prévention contre les risques provoqués par l'incertitude. Le réel que son œuvre fait surgir est du registre temporel de l'accident. La prévention, elle, suppose des constructions de représentation que la création artistique fait le plus souvent éclater. Le réel est imprévisible, il n'est pas a priori une représentation objectivable. L'exécution d'une œuvre aussi prévisible puisse-t-elle paraître jouer avec la catastrophe (tel l'événement surgissant du néant), c'est ainsi qu'elle crée du possible. Il est vrai qu'aujourd'hui les commandes publiques d'œuvres d'art pour une ville laissent peu de place, voire aucune place, à l'imprévisible, puisque même les manifestations événementielles sont prévues, et sans doute de plus en plus modélisées. Ce qui prédomine, c'est l'équivalence décorative des interventions artistiques dans l'espace public, et celle-ci redouble dans la perception quotidienne de la ville, la représentation du bien-fondé de la logique gestionnaire. La pacification du regard est

obtenue par la production de plus en plus réfléchie d'un décor artistique urbain.

Le peintre classique, qu'il pratique de l'art figuratif ou non, se mesure toujours, au cours de l'exécution de son œuvre, à l'éventualité de la catastrophe. Un trait en trop, une touche en trop... et c'est trop tard, l'œuvre n'est plus récupérable (réparable). Dans la création contemporaine, le concept de l'œuvre est un garde-fou contre l'hypothèse de la catastrophe. Le regard porté sur l'art contemporain est conduit par l'habitude de reconnaître la singularité d'une idée qui caractérise l'œuvre et qui suggère une signification objective de l'intention. Cette habitude suppose le préalable d'un ordre de la conceptualisation à l'appréhension esthétique des formes et des couleurs. La passion pour l'art contemporain se fonde sur un « toujours-déjà-vu » à partir duquel la particularité de l'intention est appelée à se séparer pour signifier une différence. Ce qui explique pourquoi l'appréciation d'une œuvre d'art contemporain s'accomplit dans un processus d'objectivation de son sens qui requiert une légitimation de l'intention par le résultat proposé. L'artiste doit avoir développé lui-même, ou avec l'aide d'un critique, une procédure de légitimation conceptuelle pour imposer son œuvre. Seuls les artistes connus, parce qu'ils ont été déjà reconnus, peuvent se dispenser de tout discours légitimant. C'est leur nom qu'on regarde ou qu'on achète. Pour les artistes moins connus, c'est le principe de ce qu'ils font qu'on retient. Mais, que le nom soit un label ou non, l'idée devient toujours plus essentielle que l'œuvre, et c'est l'idée elle-même qui fait l'objet de cette légitimation publique. Ce qui ne relève pas de l'art contemporain, peut bien être l'expression d'idées nouvelles, il n'empêche qu'un tel genre de création apparaîtra plus ou moins désuet, plus ou moins anachronique. La participation d'un artiste à l'aventure de l'art contemporain se mesure aux modèles conceptuels qui définissent le champ de la production artistique.

L'indétermination, même si elle ne cesse d'être une modalité de la détermination, apparaît comme une faiblesse, comme l'incapacité de l'artiste à rendre objectives ses intentions pour les rendre légitimes. Il est difficile aujourd'hui d'accorder une place à part entière à une œuvre qui trahit cette confrontation entre l'indétermination et la détermination comme un rythme

de la création. Dans la production de l'art contemporain, le temps est défini parce qu'il est le plus souvent celui de l'immédiateté de l'idée, ou celui de l'installation d'un principe. C'est un temps qui semble a priori circonscrit. Et c'est le système actuel de la patrimonialisation anticipée qui impose une figure d'éternité à la création artistique. L'immédiateté de l'idée est prise en charge, pour une durée qui peut s'éterniser, par la « mise en patrimonialisation ». Tout autre rapport au temps, dans une pratique artistique, est frappé par le risque de son anachronisme. Car l'idée qui se fait œuvre subordonne la variation rythmique de la création à une temporalité qui exclut toute incertitude. Le mouvement de la détermination qui naît de l'indétermination instaure aujourd'hui la représentation dépréciative du « temps mou », alors qu'au contraire, la puissance des alternatives, portée par une disjonction non exclusive des intentions et des gestes d'exécution technique de la création, cette puissance-là outrepassa le pouvoir octroyé à l'idée faite œuvre.

Il y a dans la production de l'art contemporain une circonscription des possibles de telle façon que le possible n'existe plus vraiment, il ne « possibilise » pas, pour reprendre une expression de Jean-Paul Sartre. « L'art actuel est devenu une fiction réaliste, même si, en dépit de ses excès, il est largement dépassé, dans le spectaculaire, le scandaleux ou l'horreur, par le réalisme souvent cru et violent de la « vraie » réalité. »⁶⁵ La question est de savoir si l'art contemporain crée encore du possible en même temps que du réel. Créer une réalité aussi fictionnelle soit-elle n'est pas la même chose que créer du réel. Quand on dit que la réalité dépasse la fiction, on laisse bien entendre que la violence cruelle du réel excède la représentation qu'on peut s'en faire. Ainsi le mimétisme parodique dont usent certains artistes croyant en la vigueur de leur contestation ne fait que répliquer et légitimer par leur banalisation même les modes d'aliénation sociale et culturelle qu'ils imaginaient critiquer publiquement.

Que devient alors cette interrogation critique du regard que l'objet artistique est censée provoquer ? En devenant banal, en s'inscrivant dans la vie

⁶⁵ .- Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, folio essais Gallimard, p. 272

quotidienne, en faisant partie de la réalité de tous les jours, l'art perd-il la singularité intempestive de sa manifestation publique ? Offrant le plus souvent à la perception commune le double du réel, la culture artistique, à travers ses différentes manifestations, n'exerce plus guère de puissance critique et la distinction entre l'art et la culture ne semble avoir pour raison que l'acharnement à croire encore au pouvoir transcendantal de la création. Mais cette duplication de la réalité quotidienne qui répond à l'union idéale entre l'art et la vie est devenue l'accomplissement même d'une culture en trompe-l'œil, d'une culture qui impose une capture du regard par l'organisation visuelle, scénographique, du seul principe de la réflexivité.

L'essor de la muséographie contemporaine outrepassa les limites des lieux assignés à exhiber les richesses des cultures par le triomphe d'un *état d'esprit muséal* qui prédétermine toutes nos manières de voir. Ainsi, quand je retourne au musée des Arts et des Techniques, à Paris, je ne retrouve plus, depuis qu'il a été réaménagé, cette atmosphère de grenier qui prédominait à l'époque où les objets, malgré leur classification, semblaient avoir été accumulés là, pêle-mêle, dans une pénombre qui entretenait le mystère de leur présence. Ce site restauré est devenu un modèle de la muséographie. Je pourrais être nostalgique mais je suis préoccupé par un paradoxe : l'émotion que je ressentais auparavant n'a pas de commune mesure avec l'actuel plaisir visuel qui est ostensiblement préparé pour notre regard de visiteur. Tout est prévu, semble-t-il, pour éviter l'inattendu ou l'incongru quand la scénographie muséale empêche le regard d'avoir la joie d'être éconduit au rythme des incertitudes de ce qu'il voit. Ce regard que nous portons sur les objets, nous aimons pourtant croire qu'il soit libre, qu'il puisse rester singulier, qu'il puisse être porté par notre sensibilité. Il est désormais soumis aux modèles didactiques de la perception des objets culturels.

Et dans un tel espace culturel, comme dans n'importe quel autre plus ouvert, c'est pour nous que tout a été agencé, pour notre regard, c'est pour notre bien, pour nous empêcher de nous réfugier dans un confort mental qui nous ferait perdre notre capacité critique autant que les possibilités de nous émouvoir. Nous n'avons plus qu'à nous laisser conduire en partageant le sens qui est prédéterminé pour notre regard. Avec cette organisation préalable du

champ de vision qui conditionne ce que nous allons voir, nous perdons cette sensation que les choses elles-mêmes nous regardent. Cet apprentissage assiégeant de nos manières de voir constitue le piège de la réflexivité : les choses ne nous regardent pas, nous apprenons à les voir en miroir de nous-mêmes afin que les choses ne soient plus que des objets culturels. Tout ce « qui fait culture » est ainsi destiné à être présenté au regard public pour satisfaire la jouissance collective d'une organisation spéculaire à laquelle rien ne devrait échapper. Cette réflexivité du visible impose une capture de notre regard. Nous pourrions opposer à l'organisation éducative de la perception la nécessité naturelle d'une incompetence des manières de regarder. Ou faut-il croire que, de l'ordonnement même du champ de la vision, et des discours qui lui donnent un sens, advient la possibilité pour l'œil de jouir de sa liberté de perception ? Prôner la sensibilité immédiate ou faire l'hypothèse d'une *virginité esthétique* semble naïf et saugrenu face à la glorification contemporaine d'une conquête sans fin de l'intelligibilité. Plus la didactique de la perception des objets s'impose avec ses modèles, plus la liberté de notre regard devient l'illusion que nous nous faisons de notre puissance critique subjective, comme si nous étions capables de produire de la distanciation pour nous donner la preuve que nous avons encore des émotions.

Or, ce que nous partageons ce ne sont que les effets d'une institutionnalisation du sens qui nous habitue à nous convaincre de la rationalité conventionnelle de nos goûts. Les divergences d'opinion, les rejets ou les éloges, nous les exprimons comme des points de vue qui semblent nous différencier, nous utilisons encore les catégories du beau et du laid pour signifier non sans naïveté ce que nous ressentons... Avec l'exhibitionnisme culturel contemporain, fondé sur le principe de la surexposition, tout étant donné à voir, comment notre regard peut-il encore remarquer la singularité de ce qu'il voit ? Les innombrables créations sont les preuves visibles du partage communautaire obligé de la nécessité absolue, vitale, du processus de création. Sans lui, l'humanité risquerait de sombrer dans la pire décrépitude. Face à une telle évidence, tout signe d'une négativité est pris pour une menace ou pour l'expression d'une démission cynique. L'enthousiasme que doit manifester notre regard est la condition sine qua non de l'effervescence de la création artistique. Sans cette adhésion publique,

il ne resterait que le vertige du non sens. La dépense d'énergie créatrice est à la mesure de ce qui peut être attendu d'elle pour le devenir de l'humanité. C'est pourquoi l'esthétique contemporaine se redouble en éthique universelle et fonde une obligation morale dont la raison d'être aurait pour impératif élogieux, « le partage du sensible »⁶⁶.

Qu'elles soient ponctuelles ou durables, les interventions artistiques dans l'espace public ne sont pas des choses voyantes. Soit nous les ignorons, soit nous les regardons de la même manière que les objets dans un musée, c'est-à-dire comme des produits culturels de notre intelligibilité. Ainsi la culture se forge-t-elle, au rythme d'une réplique de ses artifices, avec l'assomption de cette *réflexivité du visible* qui impose sa propre finalité à nos manières de voir. La culture se vit comme l'effet permanent d'une objectivation spéculaire de ce qui semblerait la constituer. Je dis bien « ce qui semblerait » parce que nous ne sommes plus en mesure de savoir ce qui en fait son essence ou son origine. C'est dans l'enchaînement réflexif de ses artifices que la culture se donne à voir comme la figure réversible de notre regard. Et c'est là le piège incontournable de la tyrannie esthétique de la réflexivité : l'éventuelle souveraineté de notre place de sujet n'est que le leurre nécessaire à nos manières de croire qu'il reste en notre pouvoir de façonner les *miroirs de l'intelligible*. Mais ce que nous perdons, c'est la puissance de l'invisible, ou plutôt l'invisible qui est justement en puissance dans le visible. Pensé comme l'origine d'une intelligibilité supérieure de la vision, l'invisible n'entretient plus que l'illusion du raffinement de nos émotions.

Qu'en est-il alors d'un *regard sans qualité* ? De ce regard qui se laisse porter par la vision des choses malgré l'orientation du sens que lui imposent les modèles de perception ? De ce regard qui se laisse encore séduire par l'indifférenciation souveraine. De ce regard pour lequel la vision demeure un acte magique. Sans doute est-il disqualifié parce qu'il ne prend pas parti, parce qu'il semble incapable de traduire un jugement, parce qu'il semble désinvesti comme s'il exprimait un retrait du monde. La didactique contemporaine le traque en le prenant pour le point aveugle de

⁶⁶ .- Titre du livre de Jacques Rancière publié aux éditions de la Fabrique, Paris, 2004

l'apprentissage des manières de voir. Mais le *regard sans qualité* n'est pas un regard porté sur les choses, il n'est pas celui d'un sujet qui voit les choses, il advient de la vision même des choses. Il n'a justement pas la qualité d'être, il est parce que les choses se donnent à voir telles qu'elles sont.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
I.- L'USAGE ARTISTIQUE DES PAYSAGES SINISTRÉS	15
1.- Photographier, écrire le paysage catastrophé ?	19
2.- Peindre la catastrophe ?	28
3.- Le traitement esthétique des paysages sinistrés.	32
4.- La réparation dans des situations post-catastrophiques (A propos de l'architecture d'urgence)	37
II.- PATRIMONIALISATION ET RÉPARATION	42
1.- L'aménagement artistique des villes et la logique de la réparation	48
2.- L'obsession de la production des liens spatiaux	55
III.- LA PROLIFÉRATION DES MÉMORIAUX	61
1.- Une anamnèse permanente : Berlin	67
2.- La symbolique contemporaine des mémoriaux	76
IV.- MÉTAMORPHOSES DE LA SUBVERSION	87
1.- Les modalités actuelles de la subversion	93
2.- Les machines « délirantes » dans l'espace urbain et la subversion des avancées technologiques	102
a.- <i>Les spectacles mécaniques du Survival Research Laboratory</i>	103
b.- <i>Les féeries mécaniques de la compagnie Royal De Luxe</i>	120
V.- FIGURES D'UNE SUBVERSION RÉDEMPTRICE (ALOÏSE, JACQUES TATI, DAVID NÉBRÉDA)	130
1.- Archéologie de l'intime	132
2.- L'histrion du regard	136
3.- La rédemption par procuration	146
CONCLUSION	149