



**HAL**  
open science

# L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

Sébastien Marot. L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture. Le visiteur, 1999, 4. hal-03505991

**HAL Id: hal-03505991**

**<https://hal.science/hal-03505991>**

Submitted on 11 Jan 2022

**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.

Adrien Hénoçq & l'Atelier Excelsior

6  
Les grandes vacances

20  
Un front bâti populaire

Françoise Fromonot

32

Jørn Utzon, portrait chinois

Les symétries paradoxales

48  
de Mies van der Rohe

Robin Evans

# le visiteur

ville, territoire, paysage, architecture

Béatrice Jullien

78  
L'invention de Pierrefonds

92  
Thoreau, architecte américain

Luc Baboulet

L'art de la mémoire, le territoire

Sébastien Marot

114  
et l'architecture

# le visiteur

numéro 4, été 1999

Éditorial Sébastien Marot	4
Les grandes vacances Adrien Hénoq & l'Atelier Excelsior	6
Un front bâti populaire Daniel-H. Tajan	20
Jørn Utzon, portrait chinois Françoise Fromonot	32
Les symétries paradoxales de Mies van der Rohe Robin Evans	48
L'invention de Pierrefonds Béatrice Jullien	78
Thoreau, architecte américain Luc Baboulet	92
L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture Sébastien Marot	114

# L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture

Sébastien Marot

La grande question de l'urbanisme n'est plus tant celle qui occupait Alberti, de savoir comment choisir le site où la ville sera construite, que celle de savoir comment nous parviendrons à hériter, et à travers quels projets, de sites qui sont désormais tous concernés par la mutation suburbaine des territoires. Cette situation implique, entre les deux grands régimes de raisons qui déterminent tout projet, à savoir le *programme* et le *site*, un renversement de perspective. Elle appelle l'émergence d'une discipline où la hiérarchie traditionnellement instaurée par l'urbanisme entre programme et site (d'après la logique de commande qui prévaut en architecture) serait inversée, le site devenant l'idée régulatrice du projet. À cette démarche alternative et à ses préoccupations caractéristiques, qui se profilent de façon particulièrement claire dans l'architecture dite de paysage, nous proposons de donner le nom de *suburbanisme*<sup>1</sup>.

S'il faut bien concéder que ce néologisme est un peu ingrat, il présente cependant plusieurs avantages. D'abord, il pointe vers ce tiers état du territoire qui constitue aujourd'hui, entre ville et campagne, le plus courant parmi les cadres dans lesquels se distribue notre existence, et certainement le principal parmi ceux où les maîtres d'œuvre sont appelés à intervenir. Ensuite, il met en ques-

---

**Sébastien Marot** est délégué général de la Société française des architectes et rédacteur en chef du *visiteur*. Le présent essai développe l'argument d'un cours donné à l'Architectural Association en février 1998, puis enrichi à l'École d'architecture de la ville et des territoires (Marne-la-Vallée) et à l'Institut d'architecture de l'université de Genève.

tion le concept d'urbanisme, autre néologisme qui n'a pas beaucoup plus d'un siècle d'état civil, et qui est resté, lui, quasi étymologiquement rivé aux modèles de la ville-centre. Enfin et surtout, il fait signe vers le *substrat* de nos pratiques d'aménagement, et montre ainsi le site, l'assiette ou le paysage comme la grande *infrastructure* dont le sens est engagé par tout projet, qu'il soit d'aménagement du territoire, d'urbanisme ou simplement d'architecture.

Quatre réflexes, assez ancrés dans la culture du jardin, paraissent caractériser cette démarche alternative : la mémoire ou *anamnèse* des qualités du site, la vision du site et du projet comme *processus* plutôt que comme produits, la lecture en *épaisseur*, et non seulement en plan, des espaces ouverts, et enfin la pensée *relative* — une conception du site et du projet comme champs de relations plutôt que comme arrangements d'objets<sup>2</sup>. Ces quatre réflexes, nous ne les regardons pas comme les règles inflexibles d'une éthique, mais comme les préceptes, eux-mêmes essentiellement relatifs, d'une *morale provisoire*, c'est-à-dire imparfaite, mais « que l'on peut suivre par provision pendant qu'on n'en sait point encore de meilleure<sup>3</sup> ». La condition de l'architecte qui se lance dans un projet à un endroit donné peut être comparée à celle d'un homme qui se trouverait soudain parachuté au milieu d'une épaisse forêt. S'il ne dispose d'aucune carte ni d'aucune règle propre à l'orienter *a priori*, il aura sans doute intérêt à suivre, du moins jusqu'à nouvel ordre, quelques préceptes vraisemblables (par exemple, aller toujours le plus droit possible) qui lui permettront peut-être de se tirer d'affaire.

C'est ainsi qu'il faut considérer ces quatre réflexes heuristiques : comme un *vade-mecum* pour aider à trouver des pistes dans ce maquis qu'est toujours la gestation d'un projet, et aussi, du coup, comme une sorte d'instrument critique pour analyser *a posteriori* la façon dont un projet se rapporte à son site, sa façon de le réussir, sa façon de l'inventer.

L'ambition de cet essai est de mettre en évidence certaines implications, certaines résonances du premier de ces réflexes. Le thème de la mémoire en architecture — de l'architecture comme instrument de mémoire ou de la mémoire comme matière, comme dimension d'architecture — est un *topos*, un lieu commun particulièrement vivace du débat sur la construction et l'aménagement. S'il faut y pénétrer aujourd'hui, c'est parce que la condition suburbaine du territoire invite à donner à cette question un autre relief et une plus grande profondeur.

La voie que nous allons suivre pour cela, sans être extravagante, n'est pourtant pas démonstrative. Nous avons rapproché, dans un ordre qui va progressivement du passé vers le présent, de l'architecture à la ville et de la ville au territoire, quatre réflexions, inspirées par quatre « objets » distincts, qui sont ici comme les éléments successifs d'une improbable charade. Le premier est un

livre publié en 1966 par une historienne anglaise des idées. Le second est une métaphore, forgée en 1930 par le père fondateur de la psychanalyse. Le troisième est le récit qu'a donné un artiste américain d'une promenade suburbaine en 1967. Enfin le dernier est un petit parc qu'un architecte a réalisé dans une banlieue de Genève au cours des années 1980.

Même si l'on a indiqué en chemin quelques commutateurs ou portes dérobées qui permettent de passer de l'une à l'autre, ces quatre réflexions sont entre elles relativement indépendantes. Elles sont plutôt comme quatre plans ou comme quatre coupes parallèles pratiquées dans notre question. Nous espérons seulement que leur juxtaposition, ici, saura stimuler la pensée de nos lecteurs à les traverser pour circuler dans l'intervalle. Notre conclusion, plus programmatique, s'essaye elle-même à tirer une maille commune à ces différents plans, et à faire valoir dans la mémoire, non plus seulement un précepte utile à l'architecture mais une dimension essentielle de son renouvellement<sup>4</sup>.



«...je cheminai tant que je me trouvai  
en une forêt grande et obscure ».  
Gravure tirée du *Songe de Poliphile*,  
traduction de Jean Martin, 1546.

- I -

C'est Frances Yates, dans un livre demeuré la grande référence sur le sujet, qui a exposé le plus clairement ce que nous pouvons savoir aujourd'hui d'essentiel sur l'art de la mémoire tel qu'il fut pratiqué par les anciens, et sur l'évolution de son statut dans l'histoire de la culture occidentale jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle.

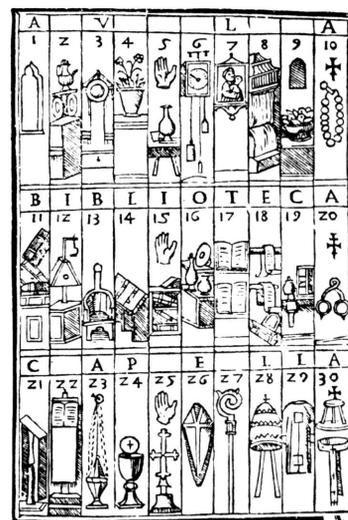
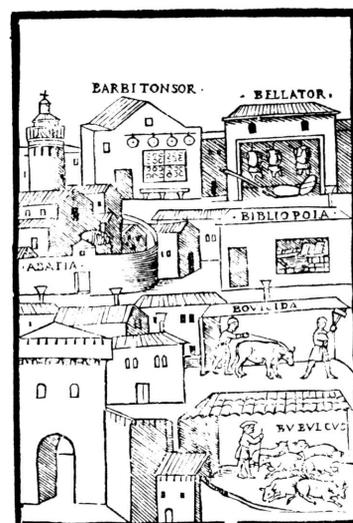
### ESPACE ET MÉMOIRE : LA REDÉCOUVERTE D'UN ART OUBLIÉ

« Peu de gens savent que les Grecs, parmi les nombreux arts qu'ils ont inventés, ont inventé un art de la mémoire qui, comme les autres, fut transmis à Rome d'où il passa dans la tradition européenne. Cet art vise à permettre la mémorisation grâce à une technique de *lieux* et d'*images* impressionnant la mémoire. On le considère d'habitude comme une *mnémotechnique*, science qui aujourd'hui passe pour une branche relativement secondaire de l'activité humaine. Mais avant l'invention de l'imprimerie, il était d'une importance capitale d'avoir une mémoire bien exercée; et la manipulation des images dans la mémoire doit toujours, dans une certaine mesure, impliquer l'ensemble de la psyché<sup>5</sup>. »

Un des grands intérêts du livre est justement de montrer à quel point cet art de la mémoire, loin de n'en être qu'une annexe, tient au contraire une place centrale dans l'édifice de la culture classique, où il joue un rôle structurel, solidaire des autres grandes parties de la rhétorique. Une pratique tellement « basique », tellement diffuse, et dont l'importance est à ce point sous-entendue dans les textes, qu'elle en est comme oubliée par le lecteur contemporain qui n'y a plus recours. De nos jours, l'apprenti philosophe rangera sans doute au rayon des curiosités le fait que certaines œuvres de Platon mettent en scène un individu qui va réciter de bout en bout un dialogue entre Socrate et un autre personnage, dialogue auquel il a assisté et qu'il a mémorisé. Même si elles sont assez rares et que leur interprétation n'est pas toujours évidente, nous disposons toutefois de quelques sources, relativement concordantes, qui permettent de reconstituer le mécanisme de l'*ars memorativa* tel qu'il s'est transmis de la Grèce à Rome : le traité anonyme *Ad Herennium*, le *De Oratore* de Cicéron et l'*Institutio Oratoria* de Quintilien. En se livrant à l'analyse de ces traités, et en les confrontant à d'autres textes canoniques de l'histoire de la philosophie — dont elle éclaire d'ailleurs l'interprétation —, Frances Yates a ainsi pu décrire les principes généraux de l'art de la mémoire :

« Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de *loci*, de lieux. Le type le plus commun, sinon le seul, de système mnémotechnique de lieux était le type architectural. C'est Quintilien qui donne la description la plus claire du procédé. Pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut, dit-il, se

Une abbaye de mémoire et son vocabulaire d'images, Johannes Romperch, *Congestorium Artificiose Memorie*, Venise 1563.



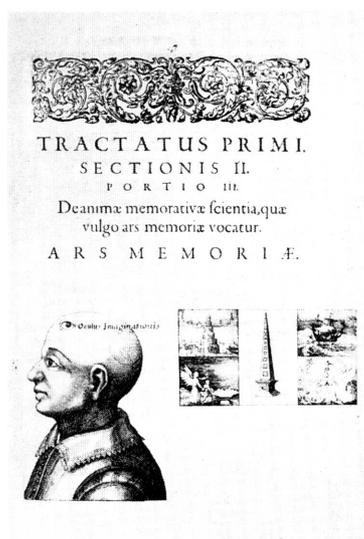
rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible, avec l'atrium, la salle de séjour, les chambres à coucher, les salons, sans omettre les statues et les autres ornements qui décorent les pièces. Les images qui doivent rappeler le discours (...) sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé. Nous devons penser à l'orateur antique qui parcourt en imagination son bâtiment de mémoire pendant qu'il fait son discours, et qui tire des lieux mémorisés les images qu'il y a placées. La méthode garantit qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment<sup>6</sup>. »

Les textes rivalisent ainsi en recommandations sur les règles qu'il convient d'observer pour la formation des lieux (leur nombre, proportions, éclairage...) ou pour la fabrication des images (taille, expression...), en distinguant ces dernières selon qu'elles concernent la mémorisation des *choses* (les notions ou arguments du discours) ou celle des *mots* (les expressions, voire les phrases dont on entend se servir pour évoquer les choses). Les uns après les autres, ils redessinent ainsi la charpente d'une mnémotechnique fondée sur une métaphore spatiale et figurative du discours (de son mouvement, de ses moments), dont Frances Yates a bien montré la cohérence avec quelques assomptions majeures de la philosophie antique, comme le primat accordé au sens de la vue — sensible dans l'étymologie même du mot *idée*, par lequel Platon désigne l'essence des choses —, ou la thèse aristotélicienne selon laquelle « L'âme ne pense jamais sans une image mentale. » Toutes la rhétorique et la syllogistique classiques, telles qu'elles ont été codifiées par Aristote, semblent d'ailleurs profondément gouvernées par cette assimilation du *logos*, du discours, à un espace structuré en lieux qui situent autant de « problèmes » ou de débats « communs » dont le repérage et la description relèvent justement d'une *topique*. En forçant la métaphore pour faire sentir la cohésion de la pensée antique à cet égard, on pourrait dire que la topique, ou théorie des lieux communs du discours, est la carte de cet espace mental dans lequel les orateurs construisent, chacun à sa commodité, leurs édifices de mémoire.

#### DE L'ARCHITECTURE À L'ARS MEMORATIVA, ET RETOUR

Quant à la nature et au fonctionnement de ces lieux de mémoire, la lecture des textes soulève autant de questions qu'elle apporte de réponses.

1 — Tout d'abord, comme on l'a vu, les systèmes mnémotechniques de lieux les plus courants sont des systèmes de lieux architecturaux, c'est-à-dire des ensembles d'espaces construits ou aménagés par l'homme<sup>7</sup>. L'exemple le plus souvent donné est celui de la maison avec son agencement de pièces ouvertes ou fermées, mais



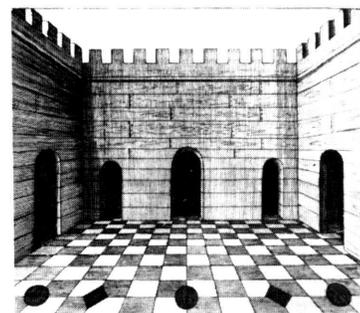
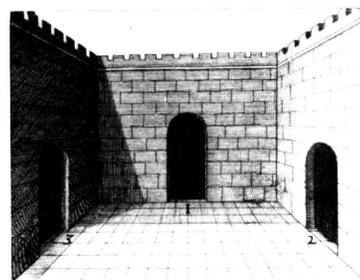
L'œil de l'imagination, dans l'*Ars Memoriae* de Robert Fludd, Oppenheim, 1619.

ce peuvent être aussi des édifices publics (thermes...), des complexes de bâtiments (l'abbaye dans son ensemble pour les moines au moyen âge), voire des séquences urbaines ou des villes. Quintilien parle même d'une longue route. L'important est qu'il s'agisse de lieux dont les configurations et les relations sont fixées et gouvernées par un ou quelques parcours déterminés. Cette nécessité semble écarter *a priori* les espaces moins structurés — moins organisés par l'homme — où les relations entre les lieux sont plus floues ou changeantes, et où les parcours sont moins tracés à l'avance, moins balisés. La mémoire artificielle, en somme, appelle un paysage lui-même relativement artificiel.

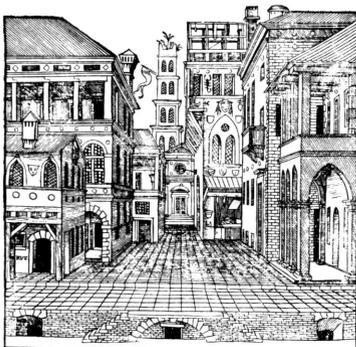
2 — D'autre part, la mémoire des lieux précède celle des images, à laquelle elle sert de cadre et de support. C'est « une mémoire qui aide une autre mémoire ». En tant que schème syntaxique de structure et d'ordre, l'agencement des lieux doit donc être facilement distingué des mobiliers d'images ou de figures qu'il pourra accueillir en fonction des besoins de l'orateur. Même si un lieu de mémoire n'est pas juste un « vide » défini par des limites structurales, mais un endroit que des éléments de décor peuvent contribuer à identifier (statue, etc.), on peut penser que ce principe de commodité milite là encore pour écarter les espaces non architecturaux où cette distinction entre structure et objet (lieu et image) n'est pas assignable assez nettement.

Une question se pose toutefois quant à la correspondance éventuelle entre systèmes mnémoniques de lieux et séries mnémoniques d'images : des rapports d'affinités pouvaient-ils s'établir entre genres d'espaces et genres de discours ? On sait que les orateurs pouvaient disposer de plusieurs systèmes de lieux de mémoire, ce qui ouvre plusieurs hypothèses. Était-ce pour mémoriser simultanément plusieurs discours ? Fallait-il disposer de bâtiments plus ou moins grands et complexes, adaptés à des discours d'inégales longueur ou sophistication ? Un édifice pouvait-il devenir trop étroit et se saturer à force d'avoir servi ? Les orateurs éprouaient-ils le besoin de conserver dans certains bâtiments les séries d'images qu'ils leur avaient confiées, et de distinguer les nouvelles par d'autres lieux ?

Toutes ces hypothèses sont sans doute simultanément plausibles<sup>8</sup>. Mais il est également possible que la possession et la gestion mentales de plusieurs systèmes de lieux aient progressivement répondu au besoin d'affecter à des espaces différents des types de discours différents, et qu'une affinité de thème ou de genre ait réglé cette répartition. On pourrait imaginer qu'alors une forme de correspondance, administrée par des règles de convenance, ait été cherchée entre les lieux et leur mobilier de figures symboliques, ouvrant la voie à une sémantisation différentielle des lieux en fonction de leur nature (maison, bâtiment public, quartier de ville, environs, campagne...) et, réciproquement, à une contamination des figures par leurs cadres. Cette hypothèse amènerait à examiner le



L'artificialité des lieux de mémoire :  
« théâtres secondaires » tirés de  
l'*Ars Memoriae* de Robert Fludd.



Les scènes tragique, comique et satyrique d'après Serlio : la cité, la ville et la banlieue sont-elles les réceptacles de discours distincts ?

rôle qu'a pu jouer l'art de la mémoire dans la distinction des *scènes* (tragique, comique, satyrique) ou des *genres* (picturaux, littéraires...) par leur décor. On voit bien, en tout cas, comment la pratique commune de l'*ars memorativa* a dû conduire à une forme d'*incrustation* des images dans les lieux.

3 — Par ailleurs, les lieux mnémoniques peuvent, selon les auteurs, être réels ou imaginaires : soit des agencements d'espaces existants que l'orateur a choisis puis patiemment observés et mémorisés, soit des agencements fictifs qu'il a mentalement conçus et construits à sa convenance, en suivant les règles que les auteurs recommandent concernant le nombre, les proportions, les distances, l'éclairage, etc. de ces lieux. Le plus vraisemblable est que les systèmes mnémoniques de lieux aient tenu des deux à la fois, et qu'ils aient le plus souvent consisté en dispositifs réels revus et corrigés par l'imagination pour satisfaire la commodité de l'orateur : agrandis, simplifiés, connectés, etc. On peut se figurer ainsi la réalité construite des villes de l'Antiquité, continuellement reconstruite, recomposée dans l'imagination de ses habitants et redoublée par une multitude de villes analogues, elles-mêmes peuplées et repeuplées de figures symboliques et de repères de mémoire. Ce songe ouvre à d'importantes questions : quels rapports ces villes et ces bâtiments analogues pouvaient-ils entretenir entre eux et avec la ville réelle ? On peut en effet se demander ce que cette pratique de la mémoire artificielle, qui fait de l'orateur non seulement un promeneur, mais aussi un architecte ou un urbaniste en imagination, a pu avoir comme influence sur la lecture et la conception des lieux réels. Se poser ces questions, c'est réfléchir à ce que la rhétorique et l'architecture classiques se doivent mutuellement.

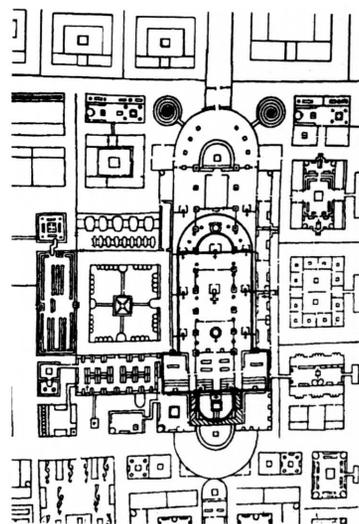
4 — Enfin, cette mémoire artificielle est principalement décrite comme une technique que les individus exploitent à leur convenance, en choisissant leurs lieux et en façonnant leurs images propres. Toutefois, on imagine bien comment la généralisation de cette pratique et la diffusion de son enseignement à travers des exercices, des recommandations et des exemples ont pu conduire à la constitution progressive et à la transmission d'un capital d'images et de lieux conventionnels. Cette forme de standardisation ou de collectivisation partielle des outils mnémotechniques, qui force à interroger les rapports de l'art de la mémoire avec les descriptions et les productions de l'art proprement dit (littérature, peinture, sculpture, architecture...), est en tous cas un trait majeur de ce que Frances Yates appelle « la métamorphose médiévale de l'art classique de la mémoire ». La culture chrétienne, explique-t-elle en substance, fait subir à l'*ars memorativa* une mutation profonde, en le déplaçant du domaine de la rhétorique vers celui de l'éthique. Comme on peut la voir à l'œuvre dans les textes des penseurs qui, de saint Augustin à Albert le Grand et saint Thomas, élèvent la mémoire du rang de faculté à celle de vertu (partie de la Prudence), la christianisation de l'art de la mémoire transforme une *technique* utilisée par l'orateur pour rappeler ce dont

il *souhaite* se souvenir, en une *didactique* destinée à imprimer dans l'âme des chrétiens ce dont ils *doivent* garder mémoire. La mémoire artificielle, dont toutes les règles classiques sont reconduites et réajustées à cette fin, est mobilisée au service de la contemplation, de la méditation et de l'observation de la doctrine. Du coup, les lieux et les images, référés au discours de la vérité révélée, ciment de la communauté, acquièrent le statut d'une symbolique partagée (« un système d'images ») et *quasi* d'une langue qui sert à communier dans cette vérité et à imprimer dans les âmes les notions ou *intentions* sur lesquelles doit se régler la conduite en ce monde. Leurs conception et fabrication ne relèvent plus seulement de la cuisine secrète de l'orateur, mais de la représentation et de la communication même du discours. Dès lors, toutes les conditions sont réunies pour que ces systèmes de lieux et d'images mnémoniques se mettent à exister, c'est-à-dire soient décrits, peints, sculptés et finalement construits.

« Bien que l'on doive être très attentif à bien distinguer l'art proprement dit de l'art de la mémoire, qui est un art invisible, il n'en est pas moins sûr que leurs frontières ont dû se chevaucher. Car quand on apprenait aux gens qu'il fallait s'exercer à former des images qui aidassent à se rappeler, il est difficile de supposer que de telles images intérieures n'aient pas trouvé parfois leur voie pour s'exprimer à l'extérieur. Ou, inversement, quand les "choses" qu'il fallait se rappeler grâce à des images intérieures étaient du même type que les "choses" enseignées par l'art didactique chrétien au moyen d'images, il est possible que les lieux et les images de cet art se soient eux-mêmes reflétés dans la mémoire et soient devenus ainsi une *mémoire artificielle*<sup>9</sup>. »

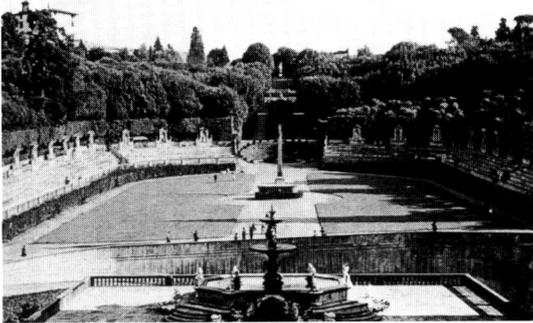
Comme Frances Yates l'a elle-même montré sur plusieurs exemples, cette hypothèse d'un chevauchement de l'art de la mémoire avec l'art, l'architecture et l'imaginaire du moyen âge s'avère très fructueuse pour élargir et renouveler notre compréhension de ces derniers. Elle donne ainsi un nouvel éclairage sur la prédilection supposée du moyen âge pour le grotesque et le bizarre dans la peinture, la statuaire ou l'enluminure, qui pourrait bien n'être qu'un effet des règles mnémotechniques classiques qui recommandent le recours à des images expressives, faciles à se rappeler<sup>10</sup>. Elle renouvelle complètement l'interprétation de monuments littéraires comme *La Divine Comédie*, en permettant de lire les dispositifs spatiaux qu'ils décrivent (l'Enfer, le Paradis...) comme des systèmes mnémoniques<sup>11</sup>. Enfin et surtout, elle offre de nouvelles grilles pour apprécier la structure et l'aménagement des édifices construits, amplifiant l'hypothèse avancée par Erwin Panofsky d'une correspondance terme à terme de l'architecture gothique et de la pensée scolastique<sup>12</sup> (basilique Saint-Denis = *Somme théologique*)... et donnant aussi tout son relief au mot fameux de Victor Hugo (« Ceci tuera cela ») qui désignait dans le livre imprimé le fossoyeur du livre construit, c'est-à-dire de la cathédrale<sup>13</sup>.

Architecture, liturgie et art de la mémoire, détail du plan de Saint-Gall d'après W. Braunfels, extrait de Mary Carruthers, « Locus Tabernaculi », cit.



### ART DE LA MÉMOIRE, ART URBAIN, ART DES JARDINS

Depuis le livre de Frances Yates (que nous ne suivrons pas davantage ici dans les pages qu'elle consacre aux développements ultérieurs de l'*ars memorativa*, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle), d'autres recherches ont confirmé à leur tour combien cette hypothèse de chevauchement pouvait être fertile, et en particulier combien il pouvait être stimulant de l'étendre au-delà de l'architecture, à ces autres dimensions de la pratique des lieux que sont l'urbanisme d'une part, et l'art des jardins d'autre part.



L'amphithéâtre des jardins Boboli à Florence : cousin des théâtres de mémoire ?

Quant à l'art urbain tout d'abord — et pour ne pas quitter tout de suite le moyen âge —, on peut par exemple se demander si les processions religieuses ne doivent pas être interprétées comme la pratique collective d'un *ars memorativa* qui assimile la ville à une carte mentale où la localisation relative des édifices religieux, des lieux consacrés, et le dessin des itinéraires eux-mêmes, inscrivent des repères et des schèmes mnémoniques. Dans un essai intitulé « La ville comme temple<sup>14</sup> », André Corboz, sans la formuler lui-même, a donné à cette hypothèse de très forts arguments en montrant comment l'analyse de nombreux plans urbains médiévaux et de leurs représentations cartographiques révèle l'inscription *in situ* de configurations trinitaires, cruciformes, etc., dont la signification relève très vraisemblablement du schématisme religieux. Mais l'histoire des villes et de l'urbanisme, élargie à d'autres époques et à d'autres contextes, fournit sans doute bien d'autres exemples à l'appui d'une vision de l'urbanisme comme *art de la mémoire collective*, appliqué à introduire ordre et repères dans ces *theatrum memoriae* vivants, confus et saturés que sont les établissements urbains. En mettant ainsi à profit ce que nous enseigne l'histoire des idées et de la rhétorique, et en l'articulant à ce que la sociologie moderne nous a appris des « cadres sociaux de la mémoire », nous devrions être mieux capables de comprendre les villes : non plus seulement comme des mémoires passives et conditionnantes, c'est-à-dire comme des accumulations particulièrement denses de traces et de souvenirs, mais aussi comme des mémoires actives et conditionnées, c'est-à-dire comme des systèmes de lieux mnémoniques construits<sup>15</sup>. Et ce que nous disons ici des villes en particulier vaut aussi, dans une certaine mesure, du paysage en général... ce qui nous conduit à la question du jardin.

La publication des actes d'un colloque expressément consacré au sujet (*Le Jardin comme art et lieu de mémoire*) a récemment montré, ne serait-ce que par la grande variété des contributeurs et des questions abordées, les très riches perspectives que ce thème de la mémoire et de l'*ars memorativa* peut ouvrir pour l'herméneutique des jardins et de leur histoire<sup>16</sup>. Notons que la tradition du jardin d'agrément le présente à la fois comme un espace privilégié de la *scholè*

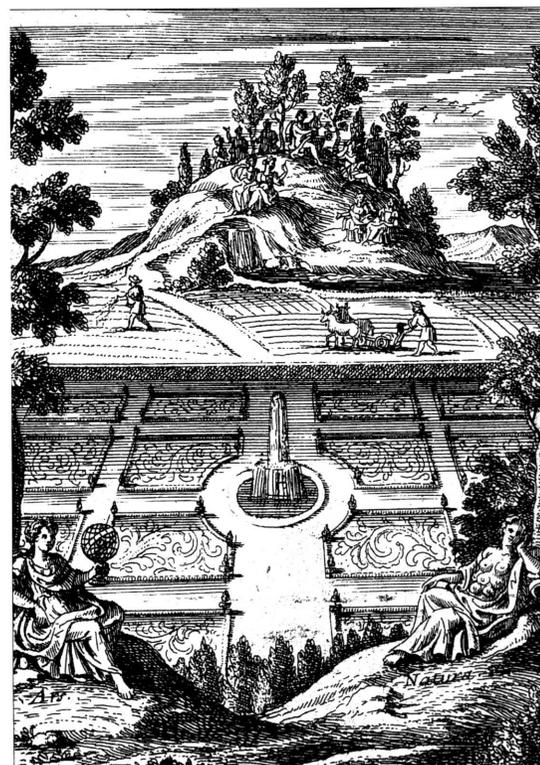
(du loisir d'étude ou de la méditation), et comme le territoire par excellence du parcours, de la promenade qui articule et associe des lieux. Cette seule conjugaison permettrait de supposer que l'art de la mémoire a dû trouver dans le jardin un terrain d'expression particulièrement approprié, et même que les grandes métamorphoses historiques qu'a connues l'*ars memorativa* (ainsi que ses divers succédanés) pourraient se retrouver derrière les grandes périodes ou les différents « styles » que l'histoire des jardins nous apprend à distinguer.

Depuis l'*hortus conclusus* médiéval jusqu'aux créations de l'époque baroque et même un peu au-delà, on peut en effet citer de très nombreux exemples de parcs et de jardins dont les appareils symboliques, emblématiques et figuratifs s'apparentent à des systèmes d'images mnémoniques. Dans bien des cas, leurs dispositifs et arrangements scénographiques relèvent même directement du *theatrum memoriae*, comme à Boboli et Valva, ou du parcours savant à travers des situations que tout (localisation, édicules, statuaire, choix des essences...) contribue à charger de significations plus ou moins abscones, comme à Bomarzo.

Du reste, cet étroit cousinage de l'art de la mémoire et de l'art des jardins est attesté par le grand nombre de pères spirituels communs que comptent leurs arbres généalogiques respectifs. De Démocrite à Pétrarque ou au Colonna du *Songe de Poliphile*, on est en effet frappé par la récurrence avec laquelle ces auteurs se sont à la fois illustrés dans l'un et dans l'autre, révélant ainsi, par leur exemple, la profonde affinité qui lie l'acte de cultiver sa mémoire à celui d'entretenir son jardin.

Dès lors, il devient tentant de proposer une explication plus fondamentale de ce phénomène, en attirant l'attention sur la vieille définition du jardin comme *ars topiaria*, art du lieu<sup>17</sup>. Comme l'a bien montré l'historien John Dixon Hunt en se faisant l'exégète du concept humaniste de « troisième nature », le jardin d'agrément se conçoit, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle du moins, comme un art de la représentation dont le territoire, à l'état de nature « intacte » ou de nature transformée par l'homme pour ses besoins immédiats, est le référent<sup>18</sup>. Comprenons que l'art des jardins, relativement affranchi du devoir de satisfaire à d'autres besoins que le plaisir, consisterait dans la représentation ou l'imitation *in situ* des éléments, motifs et dispositifs de la nature sauvage ou transformée, tels qu'ils se rencontrent sur place ou à l'extérieur du jardin. Certaines vues gravées de la période baroque mettent très explicitement en évidence ce processus de transposition du territoire qui fait correspondre un bosquet à la forêt, une fontaine à une source, une grotte à des cavernes, un canal à des conduites

Frontispice du livre *Curiosités de la nature et de l'art*, par Pierre Le Lorrain de Vallemont (1703), extrait de J. D. Hunt, *L'Art des jardins et son histoire*.



d'irrigation, et au parcellaire des champs la marqueterie des parterres. Ainsi compris, le jardin se présente comme un médium de sémantisation du paysage, un art qui, en en proposant localement une syntaxe, fait accéder le divers de la nature au statut de paysage ordonné en lieux. On sait d'ailleurs fort bien comment, l'imitation s'érigent en modèle, des jardins comme ceux de Versailles, en se présentant comme la carte résumée d'un état du grand territoire en projet, ont pu constituer en même temps les foyers de la transformation physique de ce dernier<sup>19</sup>.

Ce qui est clair en tous cas, c'est que le jardin a longtemps été conçu comme l'endroit où la géographie de l'âme rencontre la géographie de la nature, et l'art des jardins comme l'entreprise consciente de cette rencontre. Au point que l'on pourrait, rétrospectivement, décrire l'enjeu de l'*art topiaire* comme l'information mutuelle, l'une par l'autre, de la *topique* et de la *topographie*. Il en ressort que le jardin n'a sans doute pas été seulement un domaine privilégié où, à compter du bas moyen âge en tous cas, des systèmes d'images mnémoniques auraient trouvé à se déployer, mais aussi un endroit majeur où l'art de la mémoire, progressivement battu en brèche et menacé de marginalisation dans l'économie générale du savoir, a cherché à se renouveler et à se refonder. Dans cette optique qui est la nôtre, la transformation du territoire en paysage, à l'œuvre dans l'art des jardins, peut être rapportée au projet de constituer des systèmes de lieux et de les rendre *disponibles* pour la mémoire individuelle et collective. L'art topiaire nous paraît avoir été ce grand laboratoire de sémantisation du territoire : un art appliqué au but de rendre la terre mieux habitable, appropriable par le discours, semblable à une palette — un théâtre — où la pensée puisse à loisir loger ses propres signes et distribuer l'éventail de ses états.

D'après John Dixon Hunt, l'idée du jardin comme théâtre de mémoire disparaît assez naturellement lorsque l'art des jardins cesse lui-même de se concevoir explicitement comme un art de la représentation<sup>20</sup>, c'est-à-dire au moment où, avec le pittoresque anglais, il rêve de s'identifier à la nature ou au paysage « tel quel ». Cela ne signifie pas que la question de la mémoire ait déserté celle du jardin, ni qu'une nouvelle discipline ou une nouvelle sorte d'art de la mémoire ne puisse aujourd'hui s'y réinventer.



«...là étaient encore, tout en un mont, colonnes, bases chapiteaux, architraves, stylobates ou pedestals et autres pièces de marbre et de bronze de toutes sortes »

- II -

**S'**il avait vécu très vieux, assez pour pouvoir lire Frances Yates, on peut supposer que Sigmund Freud se serait montré fort intéressé par ses mises au point sur l'histoire de l'*ars memorativa*. La psychanalyse n'est-elle pas, à sa façon, une sorte d'art de l'anamnèse ? Quoi qu'il en soit, Freud, comme chacun sait, a lui aussi consacré de nombreux développements sinon aux techniques, du moins aux phénomènes de la mémoire volontaire et involontaire, et son œuvre entière, que l'on a pu présenter comme « une archéologie de la personnalité », n'a pas peu contribué à renouveler notre approche de ces questions, en particulier avec l'analyse des processus de régression.

#### UNE FANTASIE DE SIGMUND FREUD

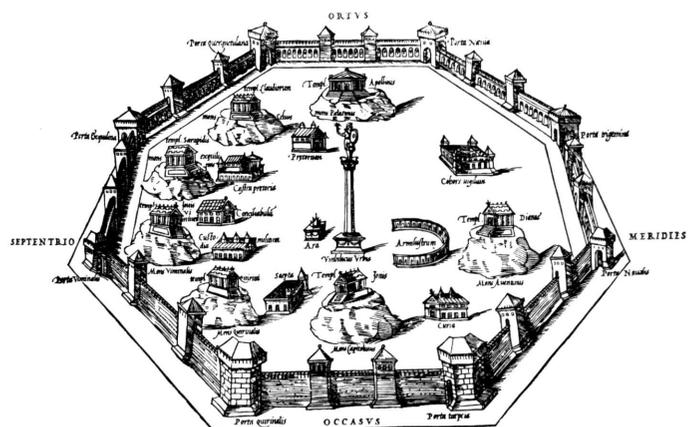
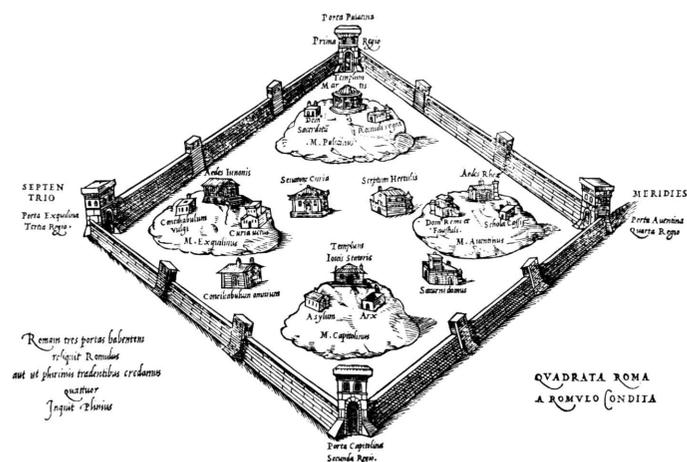
En 1930 encore, dans *Malaise dans la civilisation*<sup>21</sup>, l'un des derniers livres qu'il ait publié, Freud est revenu sur ce thème, et d'une façon singulièrement parlante. Au début du livre, écrit semble-t-il au fil de la plume et parce qu'il « n'est pas possible de fumer et de jouer aux cartes toute la journée »<sup>22</sup>, Freud est conduit à évoquer ce qu'il appelle « le problème général de la conservation dans le psychique », problème qui, dit-il, « n'a encore guère trouvé d'élaboration,

mais est si stimulant et si significatif que nous sommes en droit de lui accorder un instant d'attention. » Ce qui l'y amène en l'occurrence, est une tentative d'élucidation de ce que Romain Rolland, qui en fait la source véritable du comportement religieux, appelle « le sentiment océanique », un sentiment d'appartenance à la totalité du monde extérieur, qui, selon cet auteur, serait fondamentalement ancré en tout un chacun. Freud, lui, va analyser ce sentiment comme la survivance chez l'adulte d'un état de conscience caractéristique du nouveau-né, qui peut réaffleurer dans certaines circonstances de la vie psychique (comme l'amour) bien qu'il ait par ailleurs été corrigé, transformé, dépassé et donc, en quelque sorte, remplacé par le principe de réalité, qui nous a appris à faire un départ plus net entre le moi et le monde. Cette explication, qui renvoie à la question du *mode de conservation des sentiments passés dans le psychique*, repose sur une hypothèse générale à laquelle Freud déclare « plutôt » souscrire :

« Depuis que nous avons surmonté l'erreur selon laquelle l'oubli, qui nous est familier, signifie une destruction de la trace mémorielle, donc un anéantissement, nous penchons vers l'hypothèse inverse, à savoir que dans la vie d'âme rien de ce qui fût une fois formé ne peut disparaître, que tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre et peut, dans des circonstances appropriées, par exemple par une régression allant suffisamment loin, être ramené au jour<sup>23</sup>. »

Pour aider son lecteur à se représenter la teneur de cette hypothèse maximaliste, Freud use alors d'une comparaison qu'il emprunte au domaine de l'histoire urbaine. Son exemple, c'est Rome, symbole classique de la ville de formation ou de la ville palimpseste. Évoquant tour à tour quelques-unes des phases anciennes du développement de la « Ville éternelle », telles que les historiens nous ont appris à les distinguer — la *Roma quadrata* originelle, celle du *septimontium*, celle de l'enceinte de Servius, puis d'Aurélien, etc. —, Freud invite son lecteur à se demander ce qu'un visiteur parfaitement au fait de l'histoire et de la topographie pourra, sur place, retrouver de chacun de ces stades reculés.

La *Roma quadrata* et la Rome de Sevius Tullius, d'après des gravures de la Renaissance.



« La muraille d'Aurélien, il la verra, à part quelques brèches, presque inchangée. En tel ou tel endroit, il peut trouver des tronçons des fortifications de Servius mis au jour par des fouilles. S'il en sait suffisamment — davantage que l'archéologie actuelle —, il pourra peut-être inscrire dans le plan de la ville tout le tracé de cette muraille et les contours de la *Roma quadrata*. Des édifices qui ont jadis rempli ces cadres anciens, il ne retrouve rien, ou de maigres restes, car ils n'existent plus. Ce que peut au mieux lui permettre la plus parfaite connaissance de la Rome de la République serait de savoir indiquer les emplacements où s'étaient dressés les temples et édifices publics de cette époque. Ce qui maintenant occupe ces emplacements, ce sont des ruines, et non pas les ruines d'eux-mêmes, mais celles de rénovations faites à des époques ultérieures, après incendies et destructions. Il est encore à peine besoin de mentionner particulièrement que tous ces vestiges de la Rome antique apparaissent comme disséminés dans l'enchevêtrement d'une grande ville datant des derniers siècles, depuis la Renaissance. Mainte chose ancienne est sûrement encore enfouie dans le sol de la ville ou sous ses bâtiments modernes. Voilà le mode de conservation de ce qui est passé, que nous rencontrons dans les lieux historiques comme Rome<sup>24</sup>. »

En somme, si la métaphore de la ville historique est sans doute la meilleure qui puisse venir à l'esprit pour approcher le mode de conservation superposée des sentiments dans le psychique, elle reste en même temps, telle quelle, bien imparfaite. Le mode de conservation du passé dont elle témoigne, et qui permet des formes de reconstruction mentale ou de reconstitution archéologique partielles, reste toujours discontinu, lacunaire et fragmentaire. L'intérêt de la métaphore romaine, toutefois, avec sa stratification de traces juxtaposées, est de nous mettre sur la piste de la structure hypothétique de la psyché. Freud, pour donner au lecteur une idée de cette structure et de son caractère proprement irréprésentable, va ainsi lui proposer de refaire cette visite en y introduisant, par « fantaisie », la quatrième dimension. Il vaut la peine de citer entièrement cet étonnant passage, avec la belle période d'amplification par laquelle Freud mime l'invraisemblable et grandissante complexité de cette Rome psychique.

« Faisons maintenant l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. Cela signifierait donc pour Rome que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère s'élèvent encore à leur hauteur ancienne, que le château Saint-Ange porte encore sur ses créneaux les belles statues dont il était orné jusqu'au siège des Goths, etc. Mais davantage encore : à l'emplacement du Palazzo Caffarelli se dresserait de nouveau, sans qu'on ait besoin de raser cet édifice, le temple de Jupiter Capitolin

et celui-ci d'ailleurs, pas seulement sous sa figure dernière, comme le voyaient les Romains de la période impériale, mais aussi sous sa toute première figure, alors qu'il offrait encore des formes étrusques et était paré d'antéfixes en terre cuite. Là où maintenant se dresse le Colisée, nous pourrions admirer aussi la Domus aurea de Néron, qui a disparu ; sur la place du Panthéon nous ne trouverions pas seulement le Panthéon actuel, tel qu'il nous fut légué par Hadrien, mais aussi sur le même terrain la construction originelle de M. Agrippa ; bien plus, le même sol porterait l'église Maria sopra Minerva et l'ancien temple par dessus lequel elle est construite. Et alors, il suffirait peut-être à l'observateur

de changer la direction de son regard ou la place qu'il occupe pour faire surgir l'une ou l'autre de ces vues<sup>25</sup>. »

De nos jours, avec un programme d'images virtuelles suffisamment élaboré, nous parviendrions sans doute à naviguer, en fondu enchaîné, dans un modèle simplifié de cette Rome psychique. Mais même s'il exploitait toutes les sources et toutes les connaissances documentées dont nous pouvons disposer sur les états successifs du développement de la ville, un tel programme, qui existe peut-être, procéderait nécessairement de reconstructions relativement hypothétiques et surtout ultrasélectives de ces états. Pour visionner le film, nous ne disposons donc toujours que d'une pauvre lanterne magique. Et si nous arrivons par son moyen à donner corps à la fantaisie de Sigmund Freud, ce ne sera peut-être que pour mieux vérifier la conclusion qu'il en tire, à savoir que ce jeu futile conduit « à de l'irreprésentable, voire à de l'absurde », et que nous sommes « loin de maîtriser par une présentation visuelle les particularités de la vie animique ».

Rome d'après la *Cosmographie* de Ptolémée, XVe siècle.



### UNE MÉTAPHORE RÉVERSIBLE

Mais alors, demandera-t-on, pourquoi choisir justement cette métaphore de la ville historique quand il s'agit d'illustrer la structure hypothétique de la mémoire psychique ? Cette question, Freud ne fait pas que l'anticiper, mais semble, tout à coup, se la poser à lui-même. Et la réponse qu'il va lui donner, telle qu'elle se laisse dégager de la suite du passage, est assez embarrassée. En fait, elle est double. D'une part, montre Freud, les comparaisons apparemment plus appropriées auxquelles on pourrait songer ne sont en réalité pas meilleures : dans les êtres organiques comme le corps animal ou humain, la configuration dernière ne donne pas davantage à voir les configurations qui l'ont précédé... pas davantage, pourrait-on ajouter, et même moins encore qu'une ville, où les traces et vestiges du passé sont plus aisément distinguables du présent dont ils font néanmoins partie. Mais d'autre part, la comparaison

avec la ville pourrait être bien meilleure qu'il n'y paraît, et ses apparents défauts n'être en fait que des raisons supplémentaires de la proposer. Tout se passe ici comme si cette comparaison suggérée par Freud s'imposait à lui, au point de le conduire à réviser son hypothèse initiale, ou à la mettre au moins en suspens. En effet, dit-il, l'hypothèse de conservation totale « ne vaut, pour la vie d'âme aussi, qu'à la condition que l'organe de la psyché soit demeuré intact, que son tissu n'ait souffert ni de trauma ni d'inflammation ». Certes, dans les villes, cet état de conservation imparfaite ou partielle est la norme : « Des effets destructeurs qu'on pourrait assimiler à ces causes de maladie ne sont (...) absents de l'histoire d'aucune ville, même si elle a un passé moins agité que Rome, même si, comme Londres, elle n'a pratiquement jamais été visitée par un ennemi. Le développement le plus paisible d'une ville inclut démolitions et remplacements de bâtiments. » Mais alors, faut-il en conclure que « la ville est *a priori* impropre à une telle comparaison avec un organisme animique » ? Ou au contraire que la conservation totale, pour la vie animique elle-même, reste une hypothèse toute théorique ? Au terme de son raisonnement analogique, Freud, en tout cas, ne peut que concéder ce point :

« Peut-être allons-nous trop loin en faisant cette hypothèse. Peut-être devrions-nous nous contenter d'affirmer que dans la vie d'âme ce qui est passé peut être conservé et ne doit pas être nécessairement détruit. Il est tout de même possible que, dans le psychique aussi, mainte chose ancienne — dans la norme ou par exception — soit à ce point effacée ou absorbée qu'aucun processus ne puisse plus la réinstaurer ou la réanimer, il est possible aussi que la conservation reste d'une façon générale rattachée à certaines conditions favorables. Cela est possible, mais nous n'en savons rien. La seule chose à laquelle nous pouvons tenir fermement, c'est que dans la vie d'âme la conservation de ce qui est passé est la règle plutôt qu'une déconcertante exception<sup>26</sup>. »

Le peu que Freud parvient à sauver ici de son hypothèse initiale sur la conservation du passé dans la vie psychique ne permet plus vraiment, on le voit, d'établir une distinction franche avec le mode de conservation du passé dans la ville, surtout si l'on élargit le concept de ville à l'ensemble des représentations (toponymiques, orales, écrites, peintes, photographiées, filmées...) à travers lesquelles une bonne partie de ce passé se survit à lui-même et continue d'affecter la perception que nous avons de la réalité urbaine. Ainsi, la leçon que Freud ne tire pas lui-même de tout ce passage, son lecteur, lui, peut difficilement manquer de se la formuler mentalement, au moins à titre d'hypothèse : c'est l'idée qu'il pourrait exister entre la mémoire urbaine et la mémoire psychique non pas seulement un rapport d'analogie formelle, mais presque une forme de consubstantialité.

Cette idée aurait des implications de deux ordres. D'un côté, elle amènerait à regarder le mode de conservation du passé dans la ville comme un modèle relativement fiable et exact de la structure et du fonctionnement de la mémoire psychique; du coup, la mémoire ne pourrait plus être considérée comme un réservoir à quatre dimensions où les événements, les sentiments et les états de conscience passés seraient comme entreposés en perspective, et donc disponibles tels quels. On verrait plutôt en elle un processus de transformation qui, lui aussi, se développerait par réagencement, par stratification, par réemploi de fragments et, pour tout dire, par reconstruction. Mais d'autre part, et réciproquement, cette idée nous conduirait à souligner le fait que, dans l'espace urbain ou territorial, cet état de reconstruction ou de modification n'implique pas nécessairement l'oubli ou l'effacement des arrangements précédents, et même que, « dans certaines conditions favorables », un accès à ces états antérieurs et une forme de circulation dans l'épaisseur temporelle du tissu restent possibles. Si, comme Freud le suggère incidemment, les traumatismes urbains sont assimilables aux traumatismes psychiques, alors pourquoi ne pas imaginer qu'à l'instar de la démarche psychanalytique, il y ait des façons de gérer ou de traiter l'espace urbain qui, tout en le refaçonant, lui permettent sinon de conserver tel quel son passé, au moins de vivre en bonne intelligence avec lui ?

#### **MAURICE HALBWACHS ET LES CADRES DE LA MÉMOIRE**

Cette hypothèse dont nous venons d'indiquer les principales implications n'est peut-être pas aussi fantaisiste qu'il y paraît. En fait, au moment où Freud écrivait *Le Malaise dans la civilisation*, elle avait déjà été formulée depuis quelques années par un sociologue français qui devait passer sa vie à élaborer et à fonder l'idée selon laquelle le siège de la mémoire serait à chercher du côté de la société plutôt que de l'individu. Dans *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925)<sup>27</sup>, Maurice Halbwachs avait en effet développé une argumentation extrêmement stimulante et serrée à l'appui de cette thèse, en montrant que la mémoire n'est pas assimilable à une chambre intime de la conscience individuelle où chacun conserverait son stock de souvenirs propres, mais plutôt à un processus de reconstruction, c'est-à-dire à une démarche de localisation et de figuration fonctionnant essentiellement à partir de repères socialement élaborés (langage, partitions du temps et de l'espace...). En combattant ainsi les explications psychologues, tout l'effort d'Halbwachs consistait à établir un rapport de continuité entre les représentations intérieures et extérieures et donc à situer la mémoire dans ses cadres mêmes ou, si l'on veut, dans la capacité à les mobiliser et à se mouvoir en eux. On ne s'étonnera donc pas que, sous sa plume, le recours à la métaphore romaine soit tout à fait assumé et qu'il ne s'assortisse pas des réserves freudiennes.

« De chaque époque de notre vie, nous gardons quelques souvenirs, sans cesse reproduits, et à travers lesquels se perpétue, comme par l'effet d'une filiation continue, le sentiment de notre identité. Mais, précisément parce que ce sont des répétitions, parce qu'ils ont été engagés successivement dans des systèmes de notions très différents, aux diverses époques de notre vie, ils ont perdu leur forme et leur aspect d'autrefois. Ce ne sont pas les vertèbres intactes d'animaux fossiles qui permettraient à eux seuls de reconstituer l'être dont ils firent jadis partie; mais, plutôt, on les comparerait à ces pierres qu'on trouve encastées dans certaines maisons romaines, qui sont entrées comme matériaux dans des édifices d'âges très éloignés, et qui, seulement parce qu'elles portent encore en traits effacés les vestiges de vieux caractères, certifient leur ancienneté que ni leur forme, ni leur aspect ne laisseraient deviner<sup>28</sup>. »

Ainsi la mémoire, pour Maurice Halbwachs, est toujours une « mémoire de mémoire » qui se représente le passé à partir de systèmes de classement, lesquels lui viennent de l'extérieur et sont d'ailleurs les cadres de l'intelligence en général. Ces cadres ou ces décors sociaux sont donc « des systèmes de logique, de sens, de chronologie, de topographie qui anticipent le souvenir, créent pour lui "un système général du passé" appelant le rôle et la place du souvenir particulier »<sup>29</sup>. Mais ce que montre bien Halbwachs, c'est aussi que, s'ils viennent de l'extérieur, ces cadres ne sont pas pour autant « d'une autre nature que les souvenirs », et qu'au contraire ils sont « eux mêmes faits de souvenirs "stables et dominants" (...) stables parce qu'ils servent de point fixe d'organisation pendant un temps long; (...) dominants parce que chaque souvenir sera relié à eux dans leur logique et leur vision du monde comme à un centre d'organisation<sup>30</sup> ». De ces différents cadres, soumis eux-mêmes à une évolution lente, la ville et l'espace aménagé en général constituent non seulement l'image ou la métaphore la plus parlante, celle à laquelle Halbwachs a le plus volontiers recours dès qu'il s'agit de représenter le fonctionnement de la mémoire collective<sup>31</sup>, mais ils sont surtout, en eux-mêmes, l'un des plus complets et des plus efficaces de ces cadres. Cela, l'auteur des *Cadres sociaux de la mémoire*, devait le rendre plus évident encore par la suite : d'abord sur un exemple illustre, avec *La Topographie légendaire des évangiles* (1941)<sup>32</sup>, consacré aux projections successives de la mémoire religieuse sur le sol de la Terre Sainte; et ensuite sous forme de démonstration théorique, dans la dernière section de son ouvrage posthume, *La Mémoire collective* (1949)<sup>33</sup>, explicitement consacré aux rapports de la mémoire collective et de l'espace. Dans ces dernières pages, sans rien savoir lui non plus de l'art classique de la mémoire, Halbwachs expliquera

Rome, le Théâtre de Marcellus investi d'habitations et de boutiques, cliché Alinari.



que « la mémoire collective prend son point d'appui sur des images spatiales<sup>34</sup> » et que l'espace est, pour elle, « comme une image immobile du temps ».

« Ainsi, il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet dans le milieu matériel qui nous entoure. C'est sur l'espace, sur notre espace — celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire —, qu'il faut tourner notre attention ; c'est là que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs<sup>35</sup>. »

D'ailleurs, quelle que soit la rapidité ou la violence avec laquelle des quartiers ou des villes on pu être détruits ou reconfigurés, « le lieu occupé par un groupe n'est pas comme un tableau noir sur lequel on écrit puis on efface des chiffres et des figures. (...) Ainsi s'explique que des édifices abattus, des voies effacées, longtemps subsistent quelques vestiges matériels, quand ce ne serait que l'appellation traditionnelle, d'une rue, d'une place, ou l'enseigne d'un magasin : "à l'ancienne poste", "à l'ancienne porte de France", etc.<sup>36</sup> »

### LA MÉMOIRE DES LIEUX

En somme, on peut dire qu'Aldo Rossi, qui proclamait ouvertement sa dette à l'égard d'Halbwachs, n'a sans doute pas trahi la pensée intime du sociologue en écrivant que « la ville est le locus de la mémoire collective<sup>37</sup> », et en aventurant lui-même toute sa réflexion théorique dans cette « fantaisie »<sup>38</sup>. Ce qu'à notre tour nous avons voulu suggérer, c'est que la théorie des cadres sociaux donne un fondement tout à fait sérieux à ce que Freud appelait « un jeu futile », et que la ville peut effectivement être analysée comme un être psychique : un être dont les états antérieurs sont diversement accessibles, et dont l'épaisseur d'espace-temps, de transparences en opacités, est plus ou moins disponible au voyage de la mémoire. N'avons-nous pas parfois l'impression que certains lieux ou quartiers sont amnésiques, tandis que d'autres, à l'inverse, garderaient la mémoire captive dans l'image confite d'un passé se donnant pour tel ? Mais si nous avons ce sentiment, n'est-ce pas que nous faisons, ailleurs, l'expérience d'une forme d'élasticité spatiotemporelle, où il nous suffit, en effet, « de changer la direction de notre regard ou la place que nous occupons » pour permettre à la mémoire de naviguer à loisir ? Il se pourrait même que certains endroits des villes et du territoire aient été expressément désignés et conçus, à compter d'une certaine époque de notre histoire, pour satisfaire ce libre jeu de la conscience et de l'imagination rétrospective. C'est là encore aux jardins que nous pensons tout particulièrement : d'abord, bien sûr, pour la mise en scène de la ruine et du fragment qui s'y est déclinée sur le modèle

du Palatin; mais surtout pour cette capacité, qu'ils ont parfois gardée, de pratiquer au milieu du théâtre urbain et de son présent un trou, une vacance où, parce qu'aucune ne s'y impose dans son opacité construite, toutes les époques de la ville sont virtuellement et simultanément présentes.

Du reste, au-delà de ces machines à voyager dans l'espace temps que sont les jardins, la santé mentale des villes et des territoires tient sans doute à ce que, partout, cette élasticité ou profondeur (pour laquelle il faudrait inventer l'équivalent temporel du terme « spacieux ») puisse être expérimentée; et par conséquent que les maîtres d'œuvre chargés de reconfigurer nos environnements pour les adapter au présent ou au futur aient à cœur, en authentiques praticiens de l'analyse ou de ce que Nietzsche appelait *l'histoire critique*, de ménager, de restaurer ou d'inventer cette disponibilité.

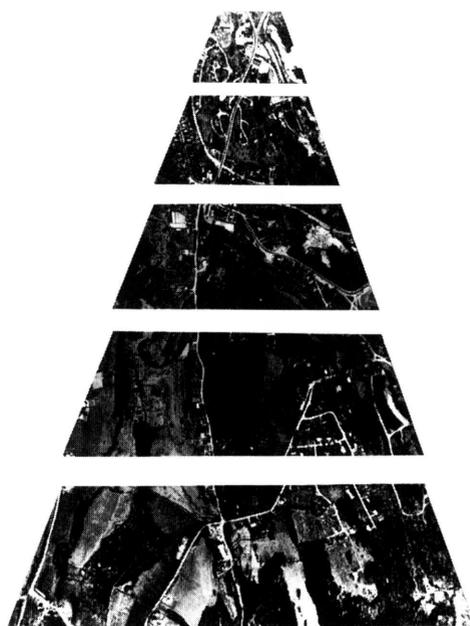
Cette question on ne peut plus actuelle, qui désigne à nouveau l'architecture et l'urbanisme comme arts de la mémoire, repose le problème, abordé par Freud, de notre capacité à nous représenter localement l'épaisseur mémorielle des villes et du territoire, non seulement *in situ*, mais aussi, et peut-être d'abord, *in visu*. De nouvelles cartes permettront-elles un jour de s'orienter dans l'épaisseur des situations construites, et non plus seulement dans l'inframince de leur surface? Le projet même d'une *psychogéographie*, tel que l'Internationale Situationniste le formula très tôt, mais pour le négliger presque aussitôt, est tout entier suspendu à cette question<sup>39</sup>.



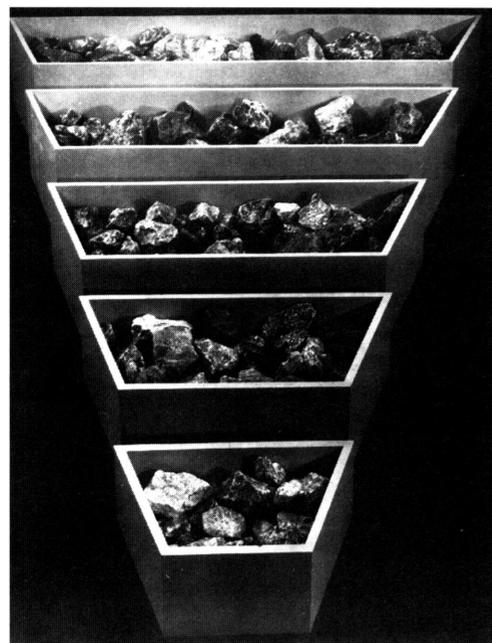
«... je vis un peu à costière, une grande hauteur en forme d'une tour et là auprès, un bâtiment qui semblait imparfait »

- III -

**S**'il fallait résumer d'un mot la démarche de l'artiste américain Robert Smithson (1938-1973), c'est sans doute moins de psychogéographie que de psychogéologie qu'il faudrait parler. Toujours est-il que l'ambition de représenter les sites et les situations dans leur étoffe temporelle et psychique est au cœur d'une œuvre dont on a pu écrire que « le lien paysage/esprit (...) était à l'origine de la plus puissante de toutes les métaphores exploitées par son auteur<sup>40</sup> ».



Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968, collection du Museum of Contemporary Art, Chicago.



### LES VACANCES ROMAINES DE ROBERT SMITHSON

Ce qui est sûr, c'est que du dessin à la photographie, de l'écriture au cinéma et de la cartographie à la pelleteuse, cette œuvre aura mobilisé et combiné toutes sortes d'instruments au service d'une entreprise à laquelle le concept tardif de *land art* ne convient qu'assez imparfaitement. Smithson lui-même, avant de battre le rappel des artistes et des critiques autour du néologisme d'*entropologie* imaginé par Claude Lévi-Strauss, a entre autre proposé celui de *géologie abstraite*, et ce dès l'introduction d'un texte important de 1968, que l'on peut considérer comme le premier exposé totalement explicite de la dialectique entre *Site* et *Non-Site*, et donc de l'aventure artistique originale qui allait être la sienne jusqu'à sa disparition brutale en 1973. Dans cet essai au titre volontairement équivoque, « *A Sedimentation of the Mind : Earth Projects* », se trouve d'ailleurs — comme par hasard — un long passage où *Malaise dans la civilisation* et « la notion freudienne d'océanique » (*sic*)

sont évoqués en rapport avec le concept de « dé-différenciation » d'Anton Ehrenzweig, dont Smithson se sert pour appeler à une « ruine des anciennes frontières » entre l'esprit et la matière comme entre l'art et le monde<sup>41</sup>.

Cette référence précise n'est pas anecdotique. Elle renvoie à une lecture qui avait sans doute fortement marqué Smithson quelques années auparavant. Dans sa bibliothèque personnelle, telle qu'elle fut léguée par sa femme après la mort de l'artiste, figurent deux livres du fondateur de la psychanalyse... dont *Civilization and its Discontents* dans une édition de 1958<sup>42</sup>. On sait d'ailleurs par son propre témoignage que l'intérêt de Smithson pour Freud — comme pour Jung et pour la psychologie en général — remonte à ses dernières années de lycée et qu'il a culminé au tournant des années cinquante-soixante, c'est-à-dire au beau milieu d'une phase de sa vie qu'il devait décrire rétrospectivement comme « une période de tâtonnements et d'investigation », et dont il a situé le terme vers 1964-1965. Ainsi, au moins dans son souvenir, l'apogée de son intérêt pour Freud est contemporain d'un autre événement qu'il a toujours présenté comme un tournant dans l'évolution de sa sensibilité, à savoir le séjour de trois mois qu'il fit à Rome, en 1961, à l'occasion de l'une de ses premières expositions personnelles. Une dizaine d'années plus tard, au cours d'une interview, Smithson est revenu sur les impressions fortes que lui laissèrent ce voyage, ainsi que sur le climat mental dans lequel elles prirent place :

« — À l'époque, je me débattais encore dans une sorte d'imagerie anthropomorphe. Alors, à Rome, je fus confronté à toute l'architecture religieuse, au plaisir de tout ce labyrinthe de passages, à l'espèce de décrépitude poussiéreuse de l'endroit. C'est probablement une découverte très romantique que tout ce monde. Avant mon voyage, je n'avais eu à affronter que la sphère de l'art new-yorkais et ce qui s'y déroulait. De sorte que ce voyage à Rome fut comme une rencontre avec le cauchemar de l'histoire européenne. — *Avec toute cette histoire d'un seul coup ?* — Oui. Autrement dit, ma prédilection allait d'abord vers le rationnel, vers le byzantin. Mais je fus touché aussi par le baroque d'une certaine façon. Ces deux choses, en quelque sorte, se télescopèrent. (...) J'étais également fasciné par les hérésies gnostiques, le manichéisme, les hérésies dualistes de l'Orient et la façon dont elles s'étaient infiltrées. (...) C'était comme une cosmologie (...), une façon de prendre tous ces morceaux de civilisations relativement récentes et de les rapiécer les uns aux autres, en commençant d'abord avec le christianisme primitif pour remonter jusqu'à la Renaissance. Peu à peu, alors, la question devint celle de frayer ma voie de dessous ces amoncellements de l'histoire européenne, et de trouver mes propres origines<sup>43</sup>. »

Robert Smithson à Rome, 1961.



Dans la même interview, Smithson explique que cette plongée romaine dans le dédale de l'histoire, accompagnée par la lecture de Djuna Barnes, T. S. Eliot, Ezra Pound, Wyndham Lewis... et surtout du *Festin nu* de William Burroughs, fut comme une façon de traverser « la façade du catholicisme », en deçà de la Renaissance, en direction des « structures archétypiques », « des besoins primordiaux et des profondeurs de l'inconscient » ; une façon, aussi, de « comprendre ce qu'avait été le ressort de l'art européen avant l'émergence du modernisme », et par là d'échapper à la « vision formaliste » de ce dernier<sup>44</sup>. Les vacances romaines de Robert Smithson sont donc le moment fort d'une cure d'intoxication — de mémoires et de représentations — contre la santé aveugle de l'abstraction, et la conception réductrice de l'histoire dans laquelle elle se conforte. De cette cure elle-même, l'artiste mettra quelques années à se remettre, et n'y parviendra d'ailleurs qu'en plongeant plus profond encore sous la mémoire urbaine, dans ce sol géologique et pré-historique dont la ville parvient à nous faire oublier l'existence<sup>45</sup>.

« Rome est comme une grande décharge d'antiquités, l'Amérique n'a pas cette sorte d'arrière-plan historique de débris<sup>46</sup> ». En revanche, la rencontre quasi immédiate de « l'histoire naturelle » avec les sociétés industrielle et post-industrielle a produit là un autre paysage, un autre espace-temps, un univers que Smithson n'a jamais mieux décrit qu'en lui appliquant, mais retroussée, la fameuse pensée pascalienne : « une sphère dont la circonférence est partout, et le centre nulle part ». Ainsi l'expérience qui, après Rome, va directement nourrir ce qu'un critique a appelé « la maturation fulgurante de la pensée de Smithson entre 1966 et 1968<sup>47</sup> », est l'épreuve de ce décentrement et de la nouvelle condition du territoire qu'il a produite.

#### **AMERICA SUBURBIA**

« La *suburb* enveloppe les grandes villes et disloque la “campagne”. *Suburb* signifie littéralement “ville du dessous” (*city below*); c'est un abîme circulaire entre ville et campagne, un endroit où les constructions semblent s'évanouir de notre vue, se dissoudre dans des babels ou des limbes rampantes. Chaque site glisse vers l'absence. Une immense entité négative et amorphe supprime le centre qu'est la ville et envahit la campagne. Depuis les montagnes usées du nord du New Jersey jusqu'aux skylines de carte postale de Manhattan, la variété prodigieuse des “lotissements” irradie en une atmosphère vaporeuse de cubes éparpillés. Le paysage s'efface sous des expansions et des contractions sidérales<sup>48</sup>. »

L'état suburbain du New Jersey est en l'occurrence le théâtre sur lequel Smithson et sa femme Nancy Holt, qui ont tous deux grandi là-bas avant de s'installer définitivement au cœur de New York, se mettent dès 1965 à mener des sortes d'opérations de reconnaissance, aimantées par les sites les plus désolés,

les plus mornes et les plus « dénaturés » de cette vaste « banlieue spectrale » : aires de parking vides, zones industrielles en déshérence, carrières abandonnées, chantiers en souffrance, etc. D'autres artistes, comme Donald Judd, Carl André, Robert Morris ou Claes Oldenburg se joindront parfois à ces excursions suburbaines que Smithson, dans un premier temps, se contente de documenter par des cartes, de simple photogrammes, des notes inédites ou des débris ramassés sur place. De ces matériaux accumulés, complétés et réélaborés sortiront les premiers non-sites de 1968; mais auparavant c'est surtout dans les textes écrits par Smithson que s'expose cette forme inédite de tourisme à travers laquelle l'artiste se change, selon son propre terme, en *site-seer*<sup>49</sup>.

En décembre 1967, Smithson va publier la relation circonstanciée de l'une de ces visites, dans un article majeur que son titre — « A Tour to the Monuments of Passaic, New Jersey » — inscrit délibérément dans la tradition littéraire du récit de voyage ou du périple touristique<sup>50</sup>. Dans ce texte assorti de huit illustrations (une coupure de journal, six photographies prises sur place, et un extrait de carte en négatif), Smithson se met en scène en visiteur solitaire d'un morceau de territoire où la banalité des banlieues dortoirs le dispute à la désolation des zones résiduelles de l'ère machiniste, dévastées par les chantiers d'infrastructures; un visiteur lui-même assez distant, vaguement spectral, et dont la manière d'ausculter les états d'âme du paysage semble tenir du procédé « Instamatic » grâce auquel son appareil en photographie, l'un après l'autre, les monuments paradoxaux.

Le texte respecte formellement la règle littéraire des trois unités (temps, lieu, action), et se présente comme le procès-verbal de ce que l'auteur se souvient avoir fait, vu et songé au cours de cette journée de visite, depuis son départ en



Robert Smithson avec Allan Kaprow et Claes Oldenburg lors d'une visite guidée des monuments de Passaic, le 6 janvier 1968. Phot. Nancy Holt.



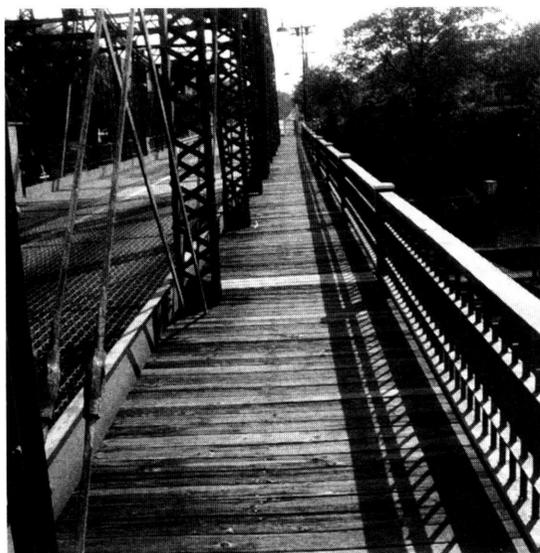
Robert Morris et Robert Smithson franchissant les barrières d'une carrière suburbaine, Great Notch Quarry, New Jersey, décembre 1966. Photo et montage de Nancy Holt.

bus de New York le matin, jusqu'à la contemplation du dernier des « Monuments de Passaic », quelque part dans l'après-midi de ce samedi 30 septembre 1967. Toutefois, malgré sa continuité apparente, le récit installe d'emblée une distance phénoménale entre la grande ville (New York) et la zone suburbaine où Smithson va débarquer quelques minutes plus tard (Passaic). En effet, le trajet que l'auteur effectue en bus — et qu'il connaît parfaitement — n'est pas un instant occupé par la description du paysage traversé, mais tout entier absorbé par les deux lectures papillonnantes auxquelles il se livre pendant le parcours : d'abord les pages « Art » du *New York Times* puis, peu avant de descendre, un poche de science-fiction acheté à la gare routière. Ces deux lectures, rendues par un télescopage de citations auxquelles des toponymes et des images furtives du parcours viennent se mêler peu à peu, creusent un abîme entre le départ et la destination, et transforment ce simple trajet de banlieue en voyage intergalactique. Mais surtout, leur choix va permettre à l'auteur de situer sa propre démarche de visiteur au croisement de deux références qui, elles aussi, paraissent *a priori* sidéralement éloignées l'une de l'autre. La première est donnée par la reproduction floue d'un « paysage allégorique » que Smithson extrait du *NY Times* pour la reproduire à son tour et qui, telle quelle, semble frappée d'indécision :

« Le ciel avait le gris indéfinissable des papiers journaux, et les nuages, qui ressemblaient à de délicates tâches de sueur, faisaient penser aux aquarelles d'un célèbre peintre yougoslave dont j'ai oublié le nom. Une petite statue au bras droit levé se dressait face à un étang — mais peut-être était-ce la mer ? Les édifices "gothiques" de l'allégorie avaient un air délavé, tandis qu'à gauche dans le paysage un arbre superflu — mais peut-être s'agissait-il d'un nuage de fumée ? — lançait une bouffée de feuillage dans le ciel. »

Comme si le procédé d'impression du quotidien, par son imperfection même, détournait le pittoresque de l'allégorie vers une plus grande ressemblance avec ce que les paysages suburbains sont vraiment devenus — un peu à la manière du portrait de Dorian Gray ! Par cette première suggestion, Smithson met la visite des « Monuments de Passaic » en perspective avec la tradition non seulement picturale, mais littéraire, du voyage pittoresque<sup>51</sup>. La seconde référence, elle, ne vise pas deux cents ans en amont dans l'histoire de l'esthétique, mais deux cents ans en aval dans celle de l'entropie : c'est en effet dans un XXII<sup>e</sup> siècle de cauchemar que se situe l'action d'*Earthworks*, le roman de Brian W. Aldiss que Smithson parcourt avant de descendre à Passaic. « Apparemment, le livre évoquait un monde où le sol se serait mis à manquer, et les *earthworks* renvoyaient à la fabrication industrielle de sols artificiels. » Cette référence — peut-être à l'origine de l'utilisation que Smithson fera

*The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks*, 1967, cliché Instamatic de Robert Smithson.



plus tard de ce terme pour désigner ses propres œuvres —, introduit dans le récit la dimension de la science-fiction, et assimile le visiteur non plus seulement aux esthètes du pittoresque (tels Uvedale Price ou William Gilpin, que Smithson citera dans son essai sur Olmsted), mais aussi à un aventurier du futur, comme il s'en trouve dans les romans d'anticipation où les films de série B, qui tiennent une place très importante dans la culture de l'artiste.

#### « RUINES À L'ENVERS »

C'est donc un visiteur de l'espace-temps qui, débarquant soudain de sa navette suburbaine, va passer incontinent de l'apocalypse écologique évoquée par *Earthworks* à la description du premier des Monuments de Passaic :

« Le monument était un pont sur le fleuve Passaic, qui reliait le comté de Bergen à celui de Passaic. Le soleil de midi cinématographait le site, transformant le pont et le fleuve en une *image* surexposée. Le photographe avec mon Instamatic 400 revenait à photographier une photographie. Le soleil était comme une ampoule monstrueuse qui, à travers l'Instamatic, eut projeté dans mon œil une série de "plans fixes". En m'avancant sur le pont, j'eus le sentiment de marcher sur une immense photographie de bois et d'acier, et que le fleuve, en bas, était comme une immense bobine de film qui n'eût rien montré qu'un blanc continu. Cette route d'acier qui franchissait le fleuve consistait en une claire-voie métallique flanquée de trottoirs en planches, le tout porté par un ensemble de grosses poutrelles, et surmonté d'une espèce de treillage bringuebalant. (...) Le pontier ferma les barrières car une péniche, qui semblait collée à la surface de l'eau, approchait. Depuis la berge côté Passaic, je vis le pont pivoter sur son axe central pour permettre à la forme rectangulaire inerte de passer avec sa cargaison inconnue. L'extrémité Passaic (ouest) du pont tourna au sud, tandis que l'extrémité Rutherford (est) tourna au nord ; pareilles rotations évoquaient les mouvements limités d'un monde passé de mode. "Nord" et "Sud", tels deux pôles, pendaient au-dessus du fleuve immobile. On aurait pu baptiser ce pont le "Monument des Directions Disloquées". »

Cette première description donne le ton d'une visite qui va désormais se dérouler à pied, d'abord en longeant le fleuve sur une berge aux trois quarts bouleversée par le chantier en cours d'une nouvelle autoroute. Dans ce « chaos unitaire », où l'on ne parvient plus à distinguer l'ancien du nouveau, où tous les éléments sont retournés en boue et gravats, les monuments que le

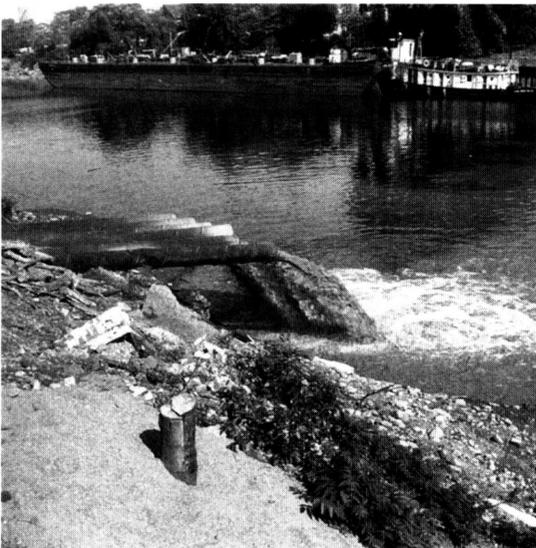
*Monument with Pontoons :  
The Pumping Derrick, 1967,*

*The Great Pipes Monument, 1967,  
clichés Instamatic de Robert Smithson.*



narrateur va signaler ou décrire comme s'il s'agissait des fabriques d'un parc pittoresque sont au contraire les signes où les instruments de la dénaturation de ce paysage : ainsi les murs de soutènement en béton de l'infrastructure, une grue de forage plantée au milieu du fleuve, une grosse conduite arrimée sur des pontons et charriant toutes sortes de débris ; ainsi encore des engins de chantier que ce soleil de jour chômé fait « ressembler à des créatures préhistoriques piégées dans la boue ou, mieux, à des machines d'espèces éteintes, des écorchés de dinosaures mécaniques » ; ainsi enfin le « Monument fontaine » — six grosses buses horizontales vomissant dans le fleuve l'eau pâle d'un cratère douteux, soit l'équivalent, à Passaic, de la fontaine de Trevi ou du bassin d'Apollon.

*The Fountain Monument, Side View*  
et *Bird's-Eye View*, 1967,  
clichés Instamatic de Robert Smithson.



Un sentiment d'irréalité baigne la visite de ce territoire dont tous les éléments, à l'instar du pont-photographie ou du fleuve-pellicule, semblent s'enchaîner comme les images d'un rêve ou d'un film davantage que comme les coordonnées d'une situation clairement assignable dans le temps et dans l'espace. Tous les moments de ce paysage suburbain, parce que privés ou affranchis de la syntaxe patiemment construite d'une mémoire locale qui les assujettirait les uns aux autres (l'histoire), sont comme les témoins opaques de logiques énigmatiques, ou comme des représentations qui, devenues aveugles, se substituent à la réalité à laquelle elles ne renvoient plus : « En fait, ce paysage n'avait rien d'un paysage, c'était "une espèce particulière d'héliographie", un monde de carte postale en cours d'autodestruction, plein d'immortalité ratée et de grandeur oppressante<sup>52</sup>. » Du reste, hormis les échos lointains d'une foule assistant à un match de football, la seule présence humaine que le visiteur enregistre dans ce non-lieu de Passaic est celle d'un groupe d'enfants occupés à se jeter des pierres. Smithson reviendra ailleurs, à propos des « banlieues spectrales », sur la genèse de ce que Mac Luhan appelle « Reel World » pour expliquer que ce monde de pellicule est celui dans lequel sa génération a grandi<sup>53</sup>. Mais sa visite des monuments de Passaic illustre déjà cette expérience de déréalisation du territoire et va même en proposer une sorte de phénoménologie, en montrant dans la *suburbia* le théâtre d'une inversion de la mémoire :

« Ce panorama dégradé zéro semblait contenir des *ruines à l'envers* — je veux parler de tous ces nouveaux bâtiments qui finiront par y être construits. On a là l'opposé de la "ruine romantique", car ces édifices ne *tombent* pas en ruine *après* avoir été construits, mais plutôt *s'élèvent* en ruine *avant* d'être construits. Cette mise en scène antiromantique évoque l'idée discréditée du *temps* et bien

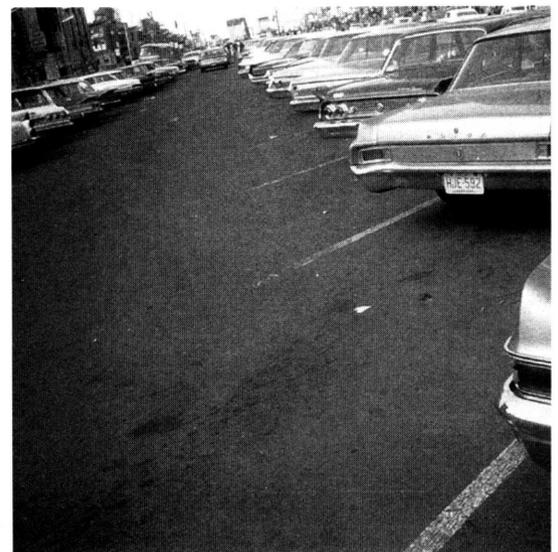
d'autres choses "passées de mode". Mais les banlieues existent sans passé rationnel et à l'écart des "grands événements" de l'histoire. Oh, bien sûr, on peut sans doute y dénicher quelques statues, une légende et une ou deux curiosités, mais pas de passé — juste ce qui passe pour un futur : une Utopie sans fond (...). Passaic semble pleine de "trous" comparée à New York, qui paraît au contraire compacte et densément peuplée; et ces trous, en un sens, sont des vacances (*vacancies*) monumentales qui dessinent, sans le vouloir, les traces de mémoire d'une série de futurs abandonnés. De tels futurs apparaissent au cinéma dans les utopies de série B, et sont ensuite imités par le banlieusard. »

### ALICE EN BANLIEUE

Inversion de la mémoire, inversion du pittoresque... Un parking de voitures d'occasion, transition entre le *no man's land* de la berge en chantier et le centre ville introuvable de Passaic, fournira une image à cette vision de la banlieue comme grand dépotoir de rêves et d'ex-futurs recyclés en consommables. Même la ville proprement dite de Passaic, où la visite se poursuit l'après-midi, n'est qu'un « abîme typique » ou un « vide ordinaire » : sorte de long *strip* partagé par d'anciennes voies ferrées reconverties en interminable parc de stationnement, avec de part et d'autre, tel un miroir et son reflet, interchangeables, deux « chaînes d'adjectifs déguisés en magasins ». Cette banlieue, en somme est un texte sans sujet, une représentation sans référent. Entre les trous et les vides qui sont ses monuments paradoxaux, la visite, qui n'est pas encadrée par une histoire construite, ne se déroule pas de façon continue, mais bascule soudain d'un plan dans l'autre sans vraie transition, comme s'il s'agissait non pas seulement d'espaces différents mais de « niveaux de réalité » distincts, dont les rapports seraient encore à déchiffrer, ou à inventer. L'« odyssée suburbaine » de Smithson parmi les ruines du futur s'assimile ainsi à un nouveau songe de Poliphile, ou à un voyage d'Alice qui n'en finirait plus de traverser les miroirs.

« Si le futur est "passé de mode" et "suranné", alors j'étais allé dans le futur. J'étais allé sur une planète sur laquelle on avait dessiné une carte de Passaic et, de surcroît, plutôt imparfaite. Une carte sidérale dont les "lignes" avaient la taille des rues et dont les "carrés" et les "pâtés" avaient la taille des bâtiments. À tout moment, mes pieds pouvaient passer à travers ce sol en carton. Je suis convaincu que le futur est perdu quelque part dans les dépotoirs du passé non historique; il est dans les journaux d'hier, dans les bandes-annonces *ringardes* des films de science-fiction, dans

Aires de parking à Passaic, 1967, clichés Instamatic de Robert Smithson, non publiés dans son essai.



le faux miroir de nos rêves refoulés. Le temps change les métaphores en *choses*, et les entasse dans des chambres froides, ou bien les dépose dans les terrains de jeux célestes des banlieues. »

On notera que Smithson, en décrivant Passaic comme une décharge, un dépôt ou un entrepôt, utilise exactement les mêmes termes que ceux dont il usera plus tard pour évoquer les souvenirs de son séjour à Rome. Si Rome, par excès d'histoire, est un labyrinthe devenu quasi indéchiffrable, où l'art et la psyché sont condamnés à se perdre et s'épuiser, Passaic, par défaut de « passé rationnel », en est un autre, moins balisé encore, où l'art et l'esprit peuvent s'aventurer et peut-être se ressourcer. Du reste, ce sont les banlieues elles-mêmes qui semblent, par leurs vacances, leurs vides, appeler cette aventure. « Quel bel endroit pour une galerie ! » s'exclame l'artiste au beau milieu du « trou » de Passaic. Si la banlieue est l'endroit où le futur s'est perdu, alors c'est en effet dans ses « terrains de jeux » que l'art doit peut-être aller chercher le sien, et une possible renaissance. Smithson ne semble pas dire autre chose lorsqu'il met soudain Rome et Passaic en perspective, en donnant comme un tour supplémentaire à la fantaisie freudienne :

« Passaic a-t-elle remplacé Rome en tant que Ville éternelle ? Si certaines villes du monde étaient disposées bout à bout en ligne droite et par ordre de taille, en commençant par Rome, où figurerait Passaic dans cette impossible progression ? Chaque ville serait un miroir tridimensionnel qui, par jeu de reflet, engendrerait la suivante. Les limites de l'éternité semblent contenir des idées malsaines de ce genre. »

Le dernier des monuments de Passaic, celui sur lequel le récit de la visite va s'achever par une espèce de zoom, est un abîme dans l'abîme, « une carte de la désintégration et de l'oubli sans fin ». Situé littéralement dans un *playground*

de cette banlieue flottante, c'est un bac à sable dans lequel Smithson voit une « maquette du désert », une représentation en trois dimensions du futur entropique aperçu au début du récit dans les pages d'*Earthworks*.

« Ce monument de particules infimes, flamboyant sous un soleil morne et rougeoyant, évoquait la dissolution lugubre de continents entiers, assèchement des océans ; disparues les vertes forêts et les hautes montagnes ; rien n'existait plus que des millions de grains de sable, rien qu'un immense dépôt de pierres et d'os pulvérisés. Chaque grain de sable était une métaphore morte qui confinait à l'intemporalité, de sorte que celui qui voudrait déchiffrer ces métaphores devrait traverser le faux miroir de l'éternité. Ce bac à sable, en quelque sorte, figurait une tombe ouverte — une tombe dans laquelle les enfants s'ébattaient joyeusement. »

*The Sand-Box Monument*  
(également appelé *The Desert*), 1967,  
cliché Instamatic de Robert Smithson.



Ce motif final, dans lequel la visite tout entière semble se résoudre, et où s'associent intimement les thèmes respectifs de l'enfance et de la mort, de l'oubli et du jeu, va servir de cadre à une démonstration, elle-même infantile, de l'entropie et de l'irréversibilité :

« Représentez-vous mentalement le bac à sable divisé en deux avec du sable noir d'un côté et du sable blanc de l'autre. Placez y un enfant et faites le courir des centaines de fois dans le sens des aiguilles d'une montre jusqu'à ce que le sable, en se mélangeant, commence à tourner au gris; ensuite, faites le courir dans le sens contraire des aiguilles d'une montre : il n'en sortira pas une restauration de la partition d'origine mais un degré plus grand encore de gris et d'entropie. Certes, si nous filmions l'opération, nous pourrions prouver la réversibilité de l'éternité en passant le film à l'envers, mais tôt ou tard la pellicule elle-même finirait par s'effriter ou s'égarer et par entrer en état d'irréversibilité. Ce que cela montre, en quelque sorte, c'est que le cinéma offre une issue illusoire ou temporaire hors de la dissolution physique. La fausse immortalité du film donne au spectateur une illusion de contrôle sur l'éternité — mais les “superstars”, elles aussi, pâlisent. »

#### « VILLE DU DESSOUS »

Ainsi s'achève, comme dans le fondu en blanc d'un vieux film de famille, ultrapâle, une promenade dans la mémoire paradoxale de la *suburbia*. Une chose que Smithson n'a pas dite dans son récit, mais qui éclaire pourtant tout le mouvement du texte, toute sa quête improbable jusqu'à ce graal en forme de vulgaire bac à sable, c'est que cette visite n'est pas seulement un voyage dans l'espace d'une localité sans âme, analogue à bien d'autres, mais un voyage dans son propre passé à lui, quelque chose comme un retour aux sources. La ville de Passaic, long *strip* de plusieurs miles reliant Rutherford (mentionné dans le texte) et Clifton, les deux villes de banlieue où l'artiste a passé toute son enfance, est précisément l'endroit où Smithson est né<sup>54</sup>. Ainsi ce territoire morne et dévasté qu'il vient de décrire comme s'il y débarquait en extraterrestre est en réalité au cœur — et à l'image — du théâtre suburbain dans lequel sa psyché s'est construite. Passaic est effectivement la Rome de Robert Smithson (ou son « petit Liré »), le cadre d'origine de sa mémoire personnelle, mais un cadre à la fois lisse comme une toile cirée et tellement chamboulé, tellement défiguré qu'il n'offre quasi plus de prises à cette mémoire auxquelles l'esprit puisse s'accrocher pour se reconstruire et se conforter dans le sentiment de son identité. C'est sans doute cette leçon que Smithson vient y chercher en 1967 : prendre la mesure de cet évanouissement du cadre, du fait

*Passaic Boys are Hell*, 1967, cliché Instamatic de Robert Smithson, non publié dans l'article.





Robert Smithson dans son « suburban basement museum », Clifton, New Jersey, 1957.

que sa « nature » et sa « réalité » font désormais défaut, et de la responsabilité nouvelle que cette situation donne à l'artiste : si la nature n'existe plus, c'est peut-être qu'il faut l'inventer... Et pour cela, commencer par décrire et ausculter la dépouille qu'elle nous laisse. Quelque six ans après son voyage à Rome, les « Monuments de Passaic » sont donc un tournant capital dans l'évolution de Smithson, celui par lequel, en faisant pour la première fois œuvre de « visiteur » dans le paysage lobotomisé du trou où il est né, l'artiste devient vraiment ce qu'il était déjà en puissance, enfant, dans cette maison de Clifton où son père lui avait aménagé « ce que l'on

pourrait appeler *une sorte de musée suburbain en sous-sol.* »<sup>55</sup>. Il est ici très intéressant de voir l'artiste, évoquant ses souvenirs d'enfance, associer si étroitement la notion de *suburbia* — « ville du dessous » — à sa passion pour la l'histoire naturelle et la géologie. Cette dernière n'est-elle pas, du reste, la science des paysages disparus et enfouis, comme la visite des « Monuments » est une involution jusque dans les couches chahutées du *subconscient* ?

Une commentatrice a très justement décrit la maturation de l'œuvre de Robert Smithson comme « la graduelle intégration de ses expériences d'enfance dans sa conscience d'adulte »<sup>56</sup>. La « Visite des monuments de Passaic » représente un moment clef de ce processus : elle est l'acte par lequel Smithson réinvestit, en tant qu'artiste, ce « musée suburbain » dont il n'aura plus ensuite, d'une certaine façon, qu'à faire coïncider les limites avec celles du monde lui-même. Mais elle en est aussi une illustration presque littérale où, en décrivant le lieu de son état civil, l'artiste revendique jusqu'à son acte de naissance. Il faut savoir qu'à l'hôpital de Passaic, c'est dans le service du docteur William Carlos Williams que Smithson est né, le 2 janvier 1938, et que le médecin-poète, qui naquit, vécut et mourut à Rutherford, où il avait installé son cabinet privé, fut son pédiatre pendant tout le temps où la famille Smithson habita dans cette ville. La même année 1938, celui que l'on a décrit comme « le premier poète spécifiquement américain » et comme le père de la *Beat Generation*, avait fait paraître un recueil de nouvelles intitulé *Life along the River Passaic*<sup>57</sup>. Dans la nouvelle titre, le paysage du fleuve, déjà passablement pollué et défiguré par l'industrie, servait de théâtre à l'évocation d'une population d'ouvriers et de chômeurs de toutes origines fédérés par la rivière comme autant d'animaux dénaturés. On peut relever, dans ce tableau vivant où les enfants tiennent encore le premier rôle, au milieu de figures plus désœuvrées, quelques motifs qui se retrouvent dans la visite de Smithson, comme un tuyau crachant ses déjections industrielles sur la « berge boueuse » et jusque dans « l'eau brune » de la rivière, ou comme la structure pourrie, alors en réparation, d'un pont qui pourrait être le *Bridge Monument*. Du reste, le fleuve Passaic, qui fédère les territoires que le docteur Williams ne

cessa toute sa vie de parcourir et d'ausculter lors de ses « visites », traverse aussi toute l'œuvre d'un écrivain animé par la double conviction qu'« il n'est d'idées que dans les choses » et que « seul ce qui est local est universel<sup>58</sup> ». On le retrouve en majesté dans les cinq livres du poème *Paterson*<sup>59</sup> — d'après le nom d'une ville voisine située au nord et en amont de Passaic, « là où l'eau est le moins polluée<sup>60</sup> » — où Williams a poussé jusqu'à sa limite l'identification d'un personnage, la psyché du poète, avec le paysage et la chronique d'une ville ordinaire de l'*America suburbia*, son parc, sa rivière, ses gens, ses faits divers. On peut décrire cette œuvre, qui mélange vers et proses, coupures de journaux, extraits de correspondance et documents variés, comme la quête d'une langue capable de transcrire les syntaxes, les rythmes et les tons superposés, tout le bric-à-brac de la suburbanité. « Une réplique sans concession à la Grèce et à Rome<sup>61</sup> », annonce Williams dès les premières lignes du poème. « La pensée, c'est Paterson, c'est là qu'il faut la chercher<sup>62</sup>. »

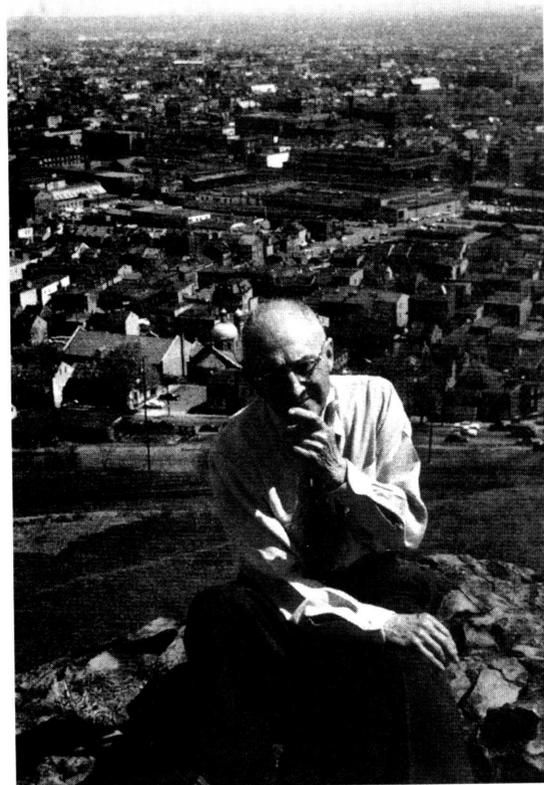
Smithson semble avoir toujours partagé avec son ex-pédiatre et concitoyen l'idée selon laquelle la condition suburbaine du territoire et sa transformation adressent à l'art une sorte de défi qu'il doit relever pour devenir spécifiquement américain. Lui-même devait plus tard inscrire explicitement sa propre « Visite » dans cette filiation :

« J'ai écrit un article, un jour, sur Passaic, dans le New Jersey, une espèce de ville industrielle pourrie où l'on construisait une autoroute le long de la rivière. L'endroit était passablement dévasté. En un sens, on peut considérer cet article que j'écrivis sur Passaic comme une sorte d'appendice au poème *Paterson* de William Carlos Williams. Il renvoyait à cette ambiance du New Jersey où tout est déglingué. Le New Jersey comme une sorte de Californie détruite, une Californie à la dérive<sup>63</sup>. »

#### DU SITE-SEER AU SITE-MAKER

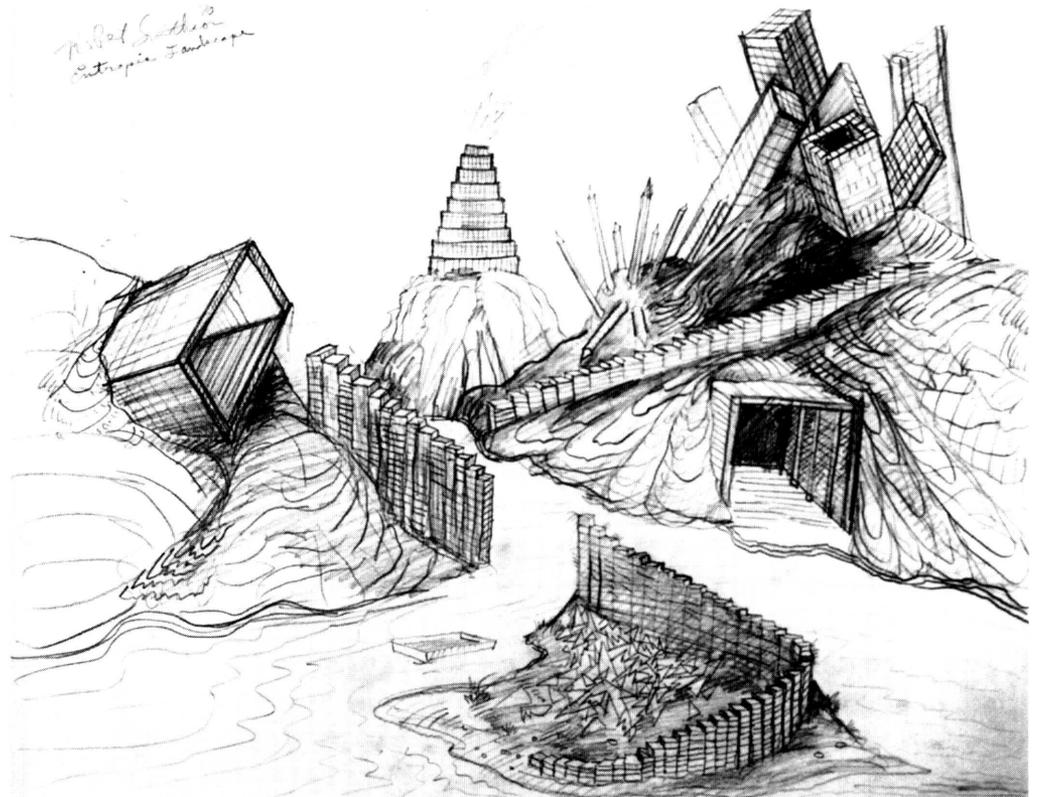
La référence à *Paterson* éclaire le sens du texte de Smithson, que l'on aurait tort d'interpréter comme une simple tentative d'esthétisation paradoxale d'un paysage laid et amnésique. Smithson se situe à l'opposé de cette « alchimie » facile à laquelle il pensera pouvoir réduire le Duchamp des *ready-mades*<sup>64</sup>. Pour autant, c'est bien l'essence de l'art qu'il interroge en décrivant ce paysage-là, comme si l'acte consciencieux de visiter l'invisible, l'effort pour le représenter et en produire une idée, contenait déjà l'amorce, sinon d'une « rédemption », au moins d'une possible réintégration, voire d'une réinvention. Avec les « Monuments de Passaic », l'artiste fait œuvre de représentation *in visu*, en montrant au

William Carlos Williams sur Garret Mountain avec Paterson à l'arrière-plan, photo Eve Arnold, Magnum.



passage comment la déréliction de la *suburbia* tient peut-être aussi, justement, à la pauvreté des outils ordinaires dont on se sert pour la lire, et auxquels elle finit par ressembler, telle cette carte routière grandeur nature dont il emprunte l'idée à Borges. Bientôt, en s'aventurant plus loin dans la dialectique entre *site* et *non-site*, Smithson entreprendra de travailler cette représentation des sites délaissés en intervenant à même leur réalité physique (*in situ*). Le *site-seer* se changera ainsi en *site-worker* ou *site-maker* et pourra alors revendiquer, à côté de l'héritage du poète William Carlos Williams, celui de Frederick Law Olmsted et de son « paysage dialectique »<sup>65</sup>.

Glenn Gould, qui ne cachait pas son peu de penchant pour la musique de Mozart, et en particulier pour les œuvres de la maturité, eut un jour l'ironie mordante de dire que l'enfant prodige était mort trop vieux. À l'inverse, quand on lit ce texte ultime que Smithson consacra au grand jardinier suburbaniste de Central Park, quelque mois avant de s'écraser en avion dans le désert du Texas, sur le site d'*Amarillo Ramp*, on ne peut se défendre du sentiment exactement opposé : celui d'une maturation bel et bien fauchée dans son mouvement. Ce que représente ce dernier essai, dans lequel Smithson découvre en Olmsted (mais aussi en Price, Gilpin et toute la tradition du pittoresque) un précurseur de la dialectique à l'œuvre dans les *Earthworks*, c'est l'amorce d'une passionnante



Robert Smithson, *Entropic Landscape*, dessin au crayon, 1970.

rétrospection de l'art du paysage et du jardin, jusqu'alors plutôt ignoré, sinon méprisé, par les *land artists* comme par toutes les avant-gardes. En marge de son argumentation propre, idéologiquement dirigée contre l'écologisme esthétique (ou l'esthétique écologiste, rendue pratiquement coresponsable du désastre qu'elle prophétise), ce texte, lu aujourd'hui, peut montrer dans le *land art* l'enfance ou l'adolescence, nécessairement autodidactes et insolentes, d'une possible renaissance de l'architecture de paysage entendue comme art de la représentation *in situ* des territoires et de leurs transformations. Smithson mort, nul ne sait aujourd'hui ni jusqu'où, ni comment il aurait su féconder plus profondément encore le passé de cet art pour engendrer son avenir. Notre hypothèse, gratuitement généreuse, est qu'il serait allé beaucoup plus loin dans cette direction, et qu'il aurait sans doute traversé sa propre « théorie provisoire des *non-sites* » pour explorer la voie d'une fusion dialectique du *non-site* avec le site lui-même, et construire ainsi des « tableaux logiques en trois dimensions » de ces situations suburbaines, mais incarnés dans la contingence matérielle, topographique et humaine de ces situations mêmes : des tableaux profonds, épais, où tous les moyens de représentation et d'aménagement mis en œuvre auraient contribué à éclairer l'économie de ces moments du territoire et à les rendre ainsi mieux habitables.

Du reste, lorsque Smithson « rencontre » Olmsted en 1972, l'aménagement de ces « petits coins d'enfer<sup>66</sup> » où il s'ingéniait encore à désigner l'entropie en la mimant littéralement — *Asphalt Rundown*, dans une carrière suburbaine de Rome (1969), *Glue Pour* (1969), *Partially buried Woodshed* (1969-1970), etc. — est déjà derrière lui, tout comme ses maquettes de territoires fictifs ou disparus, ou encore ses poétiques scénarios de paysages itinérants — série des *Hypothetical Continents* (1969), *Map of Glass* (1969), *Floating Island* (1970), etc.<sup>67</sup>. Mais quelle que soit la subtilité du va-et-vient qu'elles instaurent entre *site* et *non-site* (film), même les dernières grandes réalisations *in situ* que sont

Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, Kent State University, Ohio, 1970. Photo de Smithson.

Robert Smithson, *Amarillo Ramp*, Texas, 1973.



*Spiral Jetty* (1970), *Broken Circle* (1971) ou la posthume *Amarillo Ramp* (1973) peuvent encore être regardées, serties qu'elles sont dans l'écrin du désert, de l'océan ou du Diable Vauvert, comme les expériences de laboratoires d'une aventure authentiquement suburbaniste que Smithson eut à peine le temps et la chance (malgré ses incessantes démarches auprès des compagnies minières) de pouvoir entreprendre lui-même.

Parce qu'elle sut, en se confrontant à l'amnésie suburbaine, élaborer les instruments d'une réinvention du paysage comme art de la représentation et de l'anamnèse, on peut comprendre que l'aventure artistique de Robert Smithson ait exercé après coup une influence décisive sur la pratique renaissante des architectes paysagistes à travers le monde. Ce que l'on comprend moins bien, en revanche, c'est cette façon qu'ont eue et qu'ont encore certains de ces maîtres d'œuvre de citer littéralement les dispositifs imaginés ça et là par Smithson ou par ses compagnons, et de se livrer ainsi à une sorte de *form-dropping* dont l'effet le plus évident, partout où elle sévit, est un surcroît d'opacité et d'amnésie (de mini-Hiroshima paysagers). Par chance, il se trouve dans la *suburbia* mondiale quelques endroits, quelques « trous », où d'autres messagers, porteurs d'autres instructions, ont poussé plus loin l'aventure suburbaniste.



«...allai quérant parmi celle contrée  
tant que je trouvai une grosse veine  
d'eau fraîche sourdant et bouillonnant  
en une belle fontaine qui coulait par  
un petit ruisseau »

## - IV -

Une ferme de village transformée en maison pour docteur, le studio d'un cinéaste aménagé dans une ancienne épicerie, un petit parc suburbain, un abri dans une cité, un bout de chemin dans les alpages, le monument aux victimes d'une catastrophe aéro-urbaine... S'il fallait chercher un point commun aux réalisations de l'architecte genevois Georges Descombes, qui semblent osciller ainsi entre l'architecture, la réhabilitation, l'art urbain, le paysage et l'art contemporain, le jeu sur la mémoire qu'elles mettent toutes en œuvre, chacune à sa manière, serait sans doute le plus profond.

**UN ARCHITECTE DANS LE PAYSAGE**

Les situations où Descombes est intervenu ont toutefois d'autres qualités plus immédiatement objectives. Tout d'abord le fait qu'elles sont à peu près également réparties entre la Suisse, où l'architecte est né, vit, travaille et enseigne depuis vingt-cinq ans, et la Hollande, où de fortes amitiés (en particulier avec Hermann Hertzberger) l'ont régulièrement amené à enseigner et à construire. On peut ne pas voir là qu'une affaire de circonstances : le lien entre les traditions paysagères respectives de ces deux scènes culturelles, la géographie des pays hauts et la géotechnie des pays bas, est sans doute significatif de l'œuvre de cet architecte, et de l'art avec lequel il a su éclaircir, ici et là, quelques situations territoriales<sup>68</sup>.

Un autre trait commun à la plupart des travaux conduits par Descombes est l'atmosphère d'expérimentation et de conversation qui semble présider à leur gestation. Le site y a souvent tendance à devenir le rendez-vous d'une sorte de « jardin d'amis » dont la maîtrise d'œuvre n'est pas nécessairement la préoccupation ordinaire : architectes, ingénieurs, artistes, mais aussi géographes, cartographes, historiens, cinéastes, écrivains, scénographes, botanistes, musiciens<sup>69</sup>...

Enfin, il peut être utile de mentionner une dernière particularité. Si Descombes vit et travaille dans un rapport d'échange constant avec des formes d'art assez variées — très loin du 1 % de rigueur un peu partout —, et en particulier avec le cinéma, c'est le médium du livre qu'il a choisi pour « rejouer » la conversation *in situ* dont ses réalisations sont à la fois les signes et les instruments construits. Deux de ces réalisations, celles qui relèvent le plus clairement de l'architecture de paysage (le parc de Lancy et le tronçon genevois de la Voie Suisse) se sont ainsi prolongées en de soigneuses publications qui associent le témoignage des différents acteurs du projet aux points de vue de quelques observateurs choisis<sup>70</sup>. « Le projet et le livre, écrit Descombes à propos de la Voie suisse, fonctionnent de la même façon, mais avec des matériaux différents. On peut imaginer que certains promeneurs choisiront de ne pas le consulter; d'autres,

empêchés de venir à Morschach, ne verront jamais le chemin qu'à travers ce que le livre en raconte; d'autres encore le feuilletteront pendant leur promenade. Que ces trois attitudes soient possibles me satisfait pleinement<sup>71</sup>. » Ainsi, le statut de ces « mille-feuilles d'émotions » que l'architecte, fils de libraire, a largement conçus et fabriqués, n'est peut-être pas sans rapport avec celui que Robert Smithson assignait à ses *non-sites*. Du reste, malgré la différence assez grande de leurs propos respectifs, il y a d'étranges résonances entre l'œuvre du *land-artist* américain et le travail de Descombes qui préfère, lui, se présenter comme « un architecte *dans* le paysage ». Ce n'est pas une simple question d'air du temps : si les deux hommes sont quasi contemporains par leur naissance, Descombes n'a commencé à devenir vraiment l'architecte qu'il est qu'à une époque où sa mort prématurée avait déjà mis un terme à l'aventure artistique de Smithson. Pourtant, avec dix ans d'écart, une expérience analogue est à l'origine des tournants décisifs qu'ont pris leurs deux carrières : le retour au théâtre suburbain de l'enfance.

#### UNE VISITE AUX MONUMENTS DE LANCY, CANTON DE GENÈVE

Le Passaic de Georges Descombes s'appelle Lancy; c'est une commune du sud-ouest de la périphérie genevoise, située au bord d'un plateau d'où l'on devait jouir autrefois d'un assez beau point de vue sur le paysage et l'assiette de la ville, avec Carouge au premier plan. Le vieux village de Lancy est installé là, sur une sorte d'éperon taillé par l'Aire, petite rivière qui, après avoir sillonné la plaine éponyme, débouche à cet endroit du plateau pour se diriger vers Genève où elle se jette dans l'Arve peu avant la « Jonction » de celle-ci avec le Rhône. L'histoire de Lancy, depuis près de deux siècles, est celle d'une *suburbia* rurale puis résidentielle de Genève, récemment rejointe et englobée par le tissu de l'agglomération. Ainsi, lorsque les voies ferrées d'une gare de marchandises vinrent occuper le bas du coteau après la guerre, le plateau lui-même avait déjà largement commencé à se lotir, d'abord de part et d'autre de la rivière, puis plus au sud jusqu'à la plaine agricole. C'est dans ce paysage déjà en mutation, où sa famille s'était établie, que Georges Descombes a passé son enfance, tout près d'un ruisseau affluent de l'Aire, le Voiret, et non loin de la maison qu'habitait Michel Simon, dont Descombes se rappelle encore la silhouette, tandis que l'acteur, vêtu d'une robe de chambre, promenait son singe dans son jardin<sup>72</sup>.

Aujourd'hui, les inconditionnels de Boudu ou du père Jules chercheront en vain cette maison. Ils éprouveront même une certaine difficulté à situer l'endroit où elle se dressait. Comme beaucoup de ses voisines, elle a été rayée de la carte lorsque de grandes manœuvres, à partir des années soixante, ont projeté là les barres et les équipements collectifs d'un vaste quartier péri-urbain. Relégués au statut d'entre-deux, mal digérés encore dans les mailles du nouveau tapis

Le canal de l'Aire.



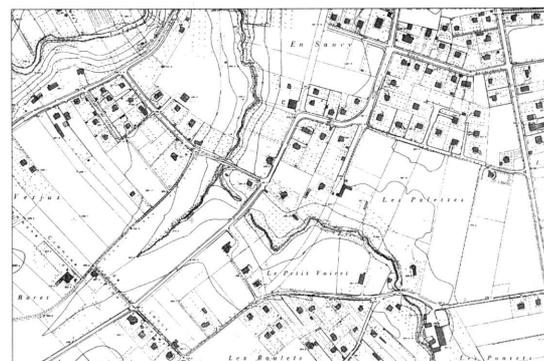
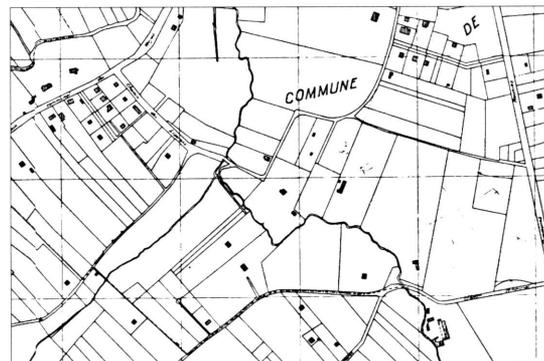
urbain, le ruisseau et son cours serpentin devaient naturellement devenir le refuge d'un certain imaginaire. C'est en tout cas pour développer là un petit « terrain d'aventures<sup>73</sup> » destinés aux enfants de ce nouveau quartier — et en faire une expérience pédagogique dans le cadre de son enseignement à l'école d'architecture — que Georges Descombes, vers la fin des années soixante-dix, est revenu travailler sur ce morceau de territoire qu'il connaissait « par cœur » mais dont le paysage avait donc passablement changé depuis l'époque de sa propre enfance. De là, et au gré d'opportunités saisies à mesure, la « reconquête d'un parc perdu » s'est peu à peu développée en amont et en aval du terrain d'aventures, à travers quelques interventions conçues comme autant d'*insights* dans la topographie et la mémoire chahutées de cette banlieue.

Pour être plus précis, le site du parc se trouve au point de rencontre des deux principales logiques qui ont façonné les *suburbie* européennes au cours du XX<sup>e</sup> siècle : l'industrialisation de l'économie agricole et la territorialisation de l'économie urbaine. Le cours du Voiret à cet endroit marque l'entrée dans la plaine de l'Aire. Cette « plaine », naguère bocagère et marécageuse, faite de douces ondulations de terrain, sillonnée de nombreux ruisseaux et régulièrement visitée par les crues de la rivière, fut littéralement *planifiée* au cours des années vingt, et transformée en une vaste étendue agro-industrielle. Tandis que le relief était aplani, que l'Aire était canalisée et que ses petits affluents étaient assujettis à un réseau de drains strictement maillé, routes et chemins furent eux aussi rectifiés sur une trame régulière et, au besoin, soulevés sur des remblais. Comme le canal de l'Aire et son alignement de peupliers, le tracé et le profil tendu de la *route de base*, qui franchit le Voiret au milieu du parc, sont un héritage de ce grand geste de planification territoriale. Des années trente aux années cinquante, ces travaux considérables de remembrement, qui contaminèrent bientôt le réseau viaire de la commune, eurent pour effet d'encourager, de part et d'autre du Voiret, la diffusion d'un premier paysage suburbain de maisons et jardins. Mais ce décor mixte de ruralité et de lente colonisation résidentielle, où Georges Descombes et le singe de Michel Simon ont grandi, fut ensuite rapidement relégué dans les caves du paysage. À partir des années soixante, la puissante logique de l'urbanisation périphérique, réquisitionnant tous les terrains plus ou moins vacants, développa des deux côtés du ruisseau — aux lieux-dits « En Sauvy », « Les Palettes », « Le Petit Voiret » et « Les Roulets » — une imposante série d'équipements, de grands collectifs et de lotissements. La trame viaire dut être une

Le site du parc de Lancy sur le *Plan de Genève au 1/5000*, planche 40, 1922 ;

sur le *Plan d'ensemble du canton de Genève, 1943* ;

et sur l'*Atlas du territoire genevois*, où le cadastre Napoléonien est reporté sur le *Plan d'ensemble actuel, 1993*.



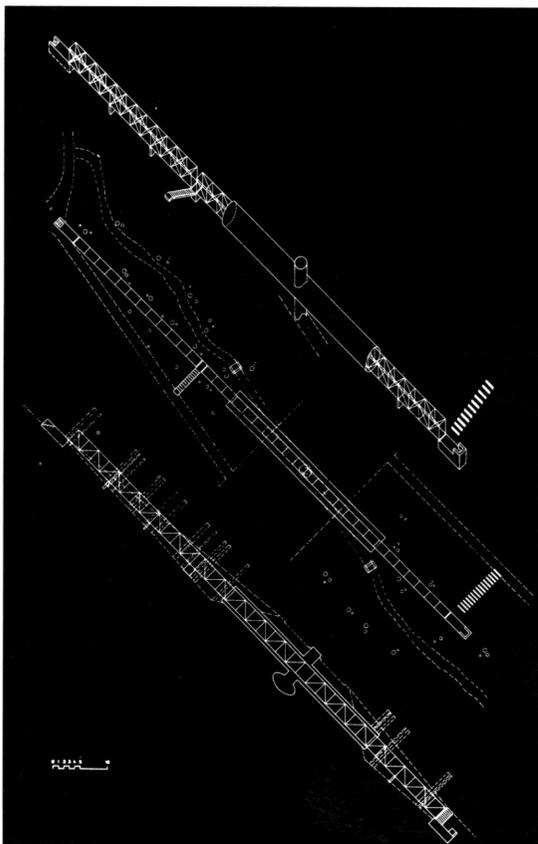
nouvelle fois adaptée pour satisfaire les besoins de ces nouveaux développements, eux-mêmes permis par la généralisation du déplacement automobile.

Lorsque Georges Descombes vint développer ce terrain d'aventures situé à proximité du franchissement du Voiret par la route de base, l'essentiel de ces transformations était déjà accompli. Sectionné à deux reprises par le remblai des nouvelles infrastructures, refoulé derrière l'écran des grandes barres atterries dans son voisinage immédiat, veuf enfin d'une topographie rendue peu lisible, le motif du ruisseau se révélait encore à son couvert arbustif, mais comme une syntaxe vieillotte, qu'on a sans doute un peu honte d'avoir négligée ou maltraitée, et qu'on ne tolère donc qu'en coulisses. Le développement du terrain d'aventures avec les enfants de ce nouveau Lancy, à l'endroit même où Descombes avait construit des cabanes trente ans auparavant, fut en quelque sorte le prélude d'une réappropriation du ruisseau, non pas tant comme paysage que, d'abord et surtout, comme expérience.

#### LE COUP DE CLARTÉ DU PONT-TUNNEL

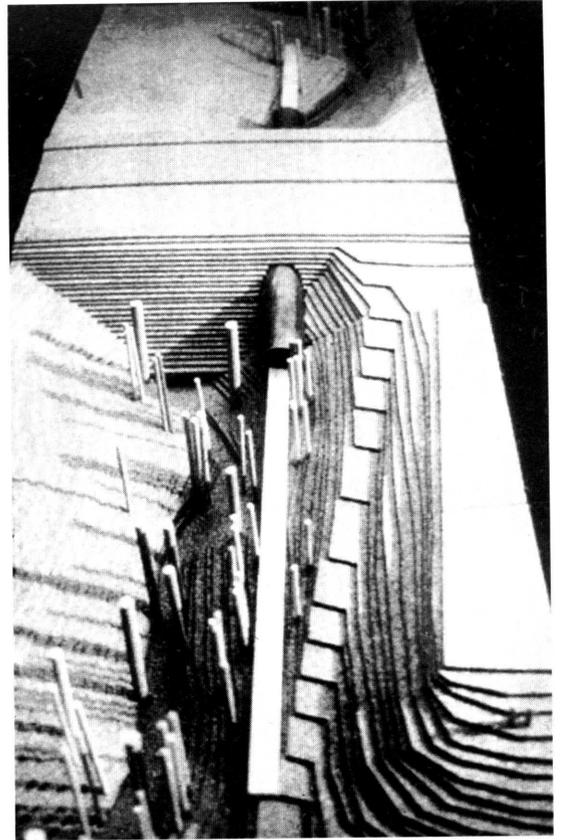
L'occasion d'engager concrètement cette reconquête vint lorsque la commune décida d'élargir à deux fois deux voies (avec terre-plein central) la route de base devenue l'artère de ce nouveau quartier. Pour atténuer l'effet de coupure aggravée que cette nouvelle transformation allait inmanquablement entraîner, les pouvoirs publics avaient demandé à un ingénieur de proposer pour le Voiret une nouvelle canalisation qui fît en même temps office de passage pour les piétons. Descombes et ses amis élaborèrent alors un contre-projet qui, tel qu'il a été réalisé en 1980, est sans doute l'un des petits chefs-d'œuvres suburbanistes de ces dernières décennies. Sèchement décrit, c'est un « pont-tunnel », perpendiculaire au remblai et parfaitement distinct de la canalisation du Voiret qui passe deux mètres en contrebas : la dissociation des flux, en somme, plutôt que leur confusion. Le concept de « pont-tunnel », forgé pour l'occasion, décrit littéralement cet ouvrage hybride et la double nature du passage qu'il permet : à la fois sous la route et au-dessus du ruisseau. Comme l'écrit André Corboz : « Tandis que la fonction de passage souterrain est acquittée au moyen d'un gros tube en tôle ondulée qui saillit de part et d'autre du terre-plein, la fonction de pont est assurée par une longue structure rectiligne en treillis métallique qui file dans ce canal comme un train dans un tunnel<sup>74</sup> ». Le premier mérite de ce dispositif est de s'adresser autant (voire plus) au ruisseau qu'à la route, et de rééquilibrer ainsi un rapport de forces qui s'était progressivement établi au seul avantage de

Le pont tunnel, axonométrie, plan et coupe.



celle-ci. Alors que l'obstacle évident du terre-plein est prosaïquement désigné et franchi grâce au cylindre de tôle ondulée qui le perfore, la très longue passerelle de 96 mètres qui vient s'enchâsser dans ce cylindre non seulement amplifie le motif du vallon arboré qu'elle accompagne, mais rend sensible ce qui n'aurait pas été perceptible autrement, à savoir qu'au cœur du terre-plein, c'est également le ruisseau que l'on franchit.

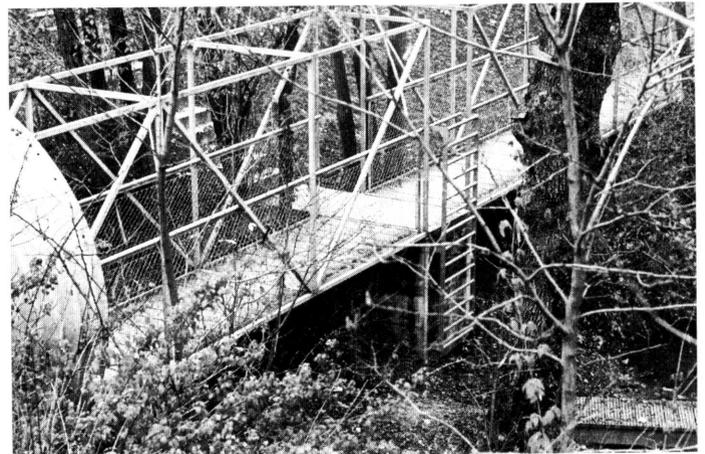
Sans parler de sa ressemblance effective avec une lunette de relevé, on pourrait entièrement décrire cette petite infrastructure comme un instrument de mesure de la topographie et de la mémoire du site. Par sa simple rectilinéarité, en plan comme en coupe, la passerelle permet d'abord d'apprécier, par contraste, le tracé plus sinueux de la rivière. Les moindres différences dans la topographie sont finement enregistrées puis rendues par le dispositif : ainsi, le traitement des deux socles de béton qui servent d'assises aux extrémités (un banc encastré dans le talus d'un côté, trois marches en descente de l'autre) souligne la légère déclivité qui distingue l'amont de l'aval. De même, les simples emmarchements transversaux qui relient la passerelle aux chemins qui la surplombent de part et d'autre du tunnel sont une façon d'apprécier le profil des deux rives du vallon, et de rendre mieux lisible encore le franchissement du ruisseau. Mais ce cheminement télescopique, comme suspendu dans le volume arboré du paysage, n'est pas seulement un long balcon d'observation sur le Voiret ; il est aussi un double aérien du ruisseau, un dispositif qui transpose la nature en infrastructure, et qui permet de rejouer ainsi l'aventure du passage, ce sentiment exaltant de frayer dans les plis du territoire. Descombes avait conservé un souvenir très vif de l'ancienne canalisation : « Une des sensations dont j'avais plus précisé-



Le Voiret, le terre-plein de la route et le pont-tunnel de Lancy, maquette d'étude de Georges Descombes, 1979.

La route de base élargie et le pont tunnel vus d'un immeuble du quartier.

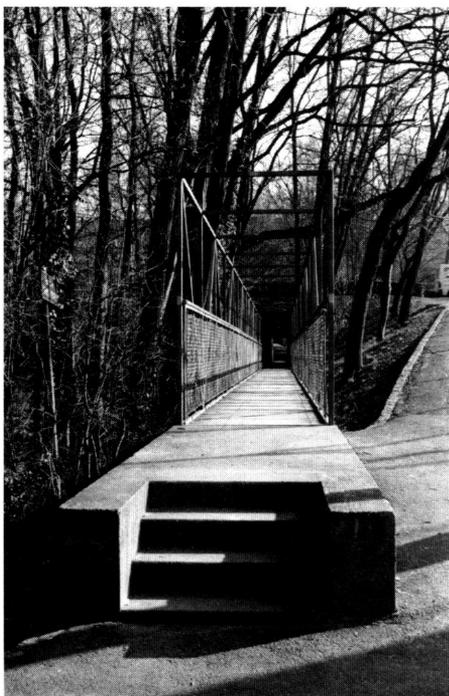
La passerelle à l'aval du tunnel.



ment le souvenir, c'était celle de ce petit ruisseau qui disparaissait sous la route, dans un long tuyau de béton. Canalisation dans laquelle je m'introduisais avec des amis et dont la mémoire très précise joue sur l'obscur, l'écho, le clapotis de l'eau et la voie répercutée. C'était aussi, au milieu du canal, une cheminée verticale d'accès qui menait au milieu de la route, point d'observation risqué du trafic. C'était donc pour nous un dispositif, un agencement qui jouait parfaitement, inaccessible aux adultes, lieu à la fois souterrain et aérien, cachette et observatoire. Notre bunker si l'on veut<sup>75</sup>. »

À plusieurs égards, on peut considérer le pont-tunnel comme une transposition de ce souvenir : un agencement qui, tout en s'affirmant dans des matériaux et un vocabulaire formel d'aujourd'hui, amplifie, déforme et répercute à son tour plusieurs des sensations ou motifs de l'expérience d'autrefois. Tandis que la tôle ondulée évoque les plissements et les reflets de l'onde, le plancher et le grillage de la passerelle permettent d'exploiter le tambour du tunnel et les vibrations de la structure. Quant à la vieille cheminée d'accès évoquée par Descombes, elle a engendré le motif du puits vertical qui, émergeant dans le terre-plein de la route, vient éclairer le tunnel à l'endroit précis où, en plan, le promeneur est censé franchir le ruisseau. Sur cette portion centrale, une claire-voie métallique remplace le plancher de la passerelle, comme pour suggérer que le puits de lumière se poursuit au-dessous, jusqu'au ruisseau. Dans la rhétorique du projet, ce regard mi-réel, mi-virtuel, foré au lieu géométrique où la

« Un instrument de mesure de la topographie et de la mémoire du site », trois vues du pont-tunnel, d'aval en amont.



route et le Voiret se superposent, est clairement le pivot sur lequel toute la structure horizontale du pont-tunnel s'articule : une façon de rendre plus sensible encore le fait que la passerelle n'est pas seulement un trait d'union entre ici et là-bas, mais un pont entre le paysage d'hier et celui d'aujourd'hui.

On n'en finirait pas d'énumérer toutes les attentions qui semblent avoir présidé au réglage de cet instrument suburbaniste : l'économie dans le choix et dans l'emploi des matériaux, l'intelligence avec laquelle un socle d'ancrage intermédiaire pour la passerelle vient en même temps servir de seuil à une volée de marches qui descendent du talus et accrocher une échelle verticale qui s'adresse, elle, au terrain d'aventures... L'architecture du pont-tunnel est tellement fondée dans les raisons de ce territoire particulier qu'on est naturellement conduit, en décrivant l'une, à décrire les autres. Et pourtant, rien de disert dans cette infrastructure qui ne touche pratiquement pas à la surface du site et dont tous les éléments, clairement distincts et précisément ajustés, disent simplement ce qu'ils sont et ce qu'ils font. La force du projet est justement, en combinant ces éléments distincts (le tunnel, la passerelle, les escaliers...), de convier dans une même expérience paysagère les différentes données territoriales auxquelles ces éléments s'adressent respectivement (la route et son terre-plein, le ruisseau, les talus...). Ainsi conçu, le pont-tunnel est un instrument qui rend rétrospectivement acceptable, et même jubilatoire, le franchissement en remblai du ruisseau par la route. On pourrait le décrire comme une espèce de commutateur qui, en raboutant localement quelques-uns de ses fils sectionnés, rétablit le courant entre les éléments déconnectés de ce bout de territoire.

Il faut peut-être insister sur ce point : si l'intervention contribue à changer l'endroit en parc ou en jardin, ce n'est ni en délimitant ou en requalifiant sa surface, ni en le jardinant, ni en l'affublant d'un quelconque dispositif qui relèverait *a priori* de la tradition ou du programme du parc urbain. Avec cette passerelle, c'est une représentation paysagère *in situ* que l'architecte met en œuvre, une représentation qui ne s'adresse pas seulement à l'œil — bien qu'elle propose une série de cadrages visuels —, mais au corps dans son ensemble, invité à éprouver l'étoffe indissolublement spatiale et mémorielle de la situation. Ce faisant, Descombes renouvelle une vocation essentielle de l'art classique des jardins : nous parler localement du monde, de ce que nous en faisons, de la place que nous y occupons, et en proposer une forme d'intelligibilité sensible. La nouveauté de son intervention à Lancy ne vient pas seulement de ce que le territoire auquel elle s'adresse a changé, mais de l'attention qu'elle témoigne au caractère



« accrocher une échelle » : détail de la passerelle.

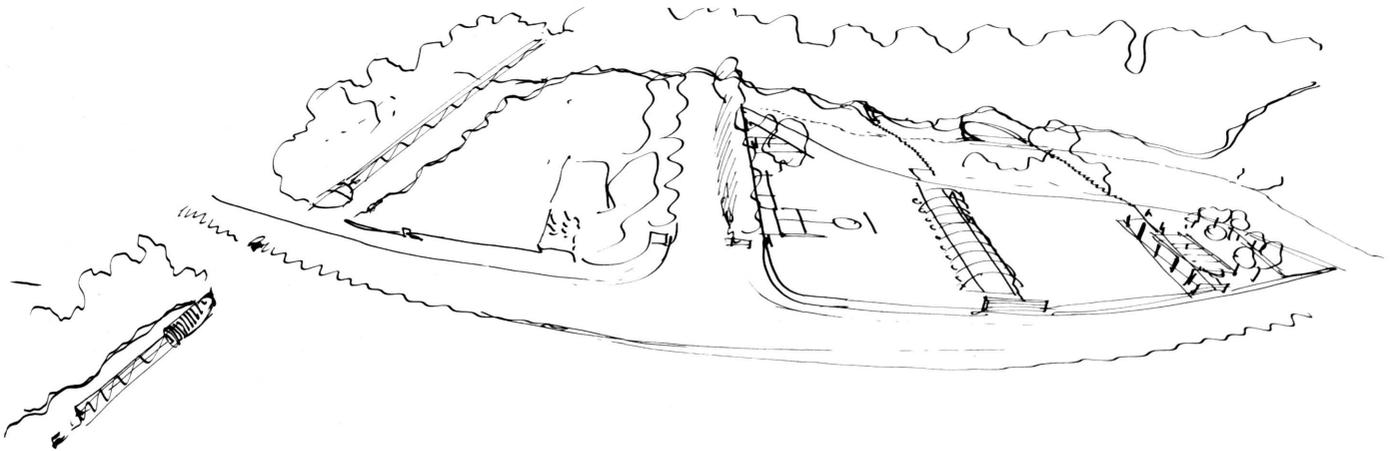
de palimpseste que ses modifications successives ont conféré à ce territoire : un territoire qu'elle donne justement à voir et à éprouver *comme* palimpseste. « Créer, songeait William Carlos Williams en visitant Rome dans son *Voyage to Pagany*, ce n'est plus faire œuvre d'empereur, ce qui est futile (...), mais tirer un coup de clarté dans l'oppressante, dans l'obsédante confusion du monde<sup>76</sup>. »

Par ses matériaux et sa mise en œuvre, certes, le pont tunnel ressortit davantage au vocabulaire des infrastructures qu'à celui des fabriques, des gloriottes ou du mobilier de jardin. Il n'empêche. S'embarquer dessus — ou s'introduire dedans —, c'est entrer dans un jeu de sensations et d'associations d'idées (pont de lianes dans la jungle africaine, bras de grue, conduite d'aération, longue-vue, puits horizontal...) qui amplifient l'expérience du passage et de la traversée. Du reste, Descombes fait remarquer que le dispositif juxtapose le concept de *tunnel* avec celui de *tonnelle* dont il est dérivé. On peut ainsi regarder littéralement la passerelle de Lancy comme un pont jeté entre le génie civil contemporain et l'imaginaire des jardins classiques.

#### ENTRE LE JARDIN ET LA CARTE

En aval du terrain d'aventures, au-delà d'une petite rue qui enjambe le ruisseau, le parc a pu s'étendre sur trois anciennes parcelles de vergers qui occupaient la pente entre la route et le Voiret. Plutôt qu'à reconfigurer le site en fonction d'un programme de parc défini *a priori*, le projet s'est attaché à hériter la logique d'installation dont ces parcelles témoignaient : les trois limites de propriété, encore lisibles à leurs alignements plantés, ont servi de *fondations* à trois lignes d'équipement parallèles. À chacune de ces lignes réinterprétées en mur, fontaine ou volée d'embranchements, vient s'accrocher, du côté de l'avenue, un élément de jardin particulier : ce sont, dans l'ordre, une aire de jeu avec bac à sable, une pergola, et enfin un « couvert » ou préau associé à un terrain de boules.

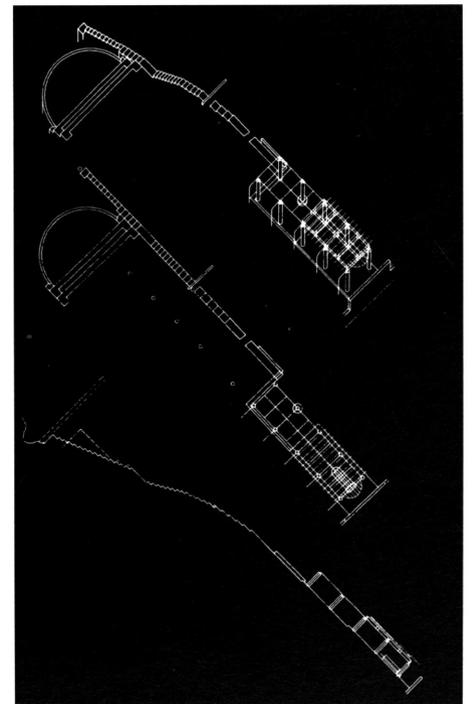
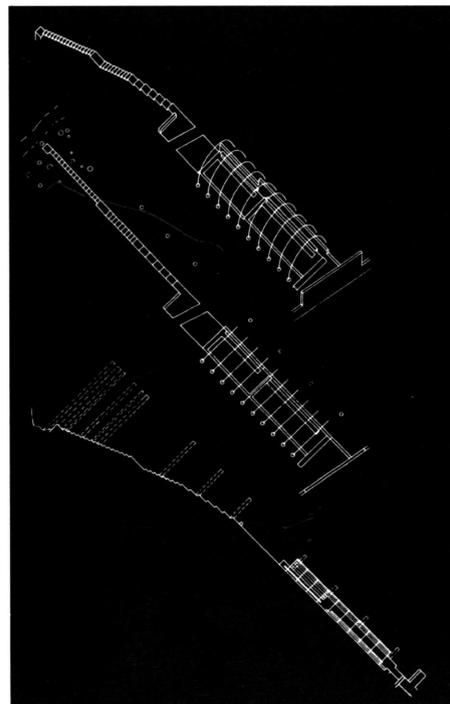
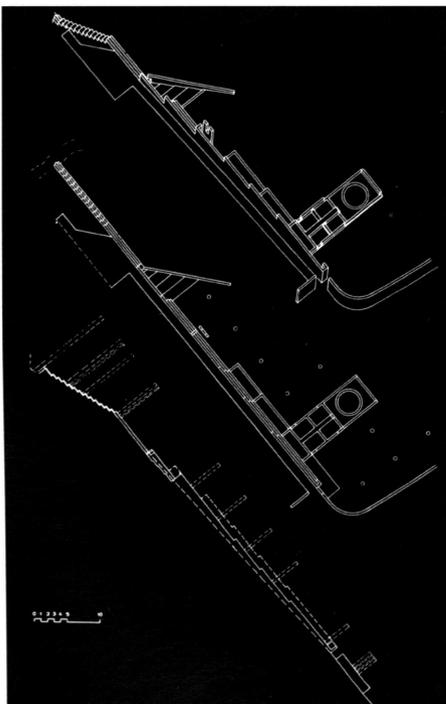
Le pont-tunnel et le parc aval, dessin sur calque de Georges Descombes.

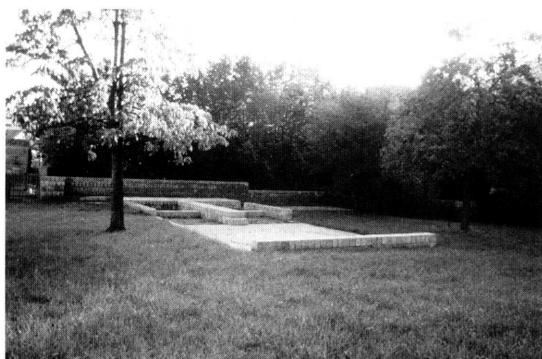


Dans leur agencement particulier, tous ces éléments renvoient à leur tour, par citation, par analogie ou par allusion, aux différentes strates de ce territoire et aux logiques qui ont successivement marqué leur empreinte sur le site. Le mur-fontaine, qui vient pratiquement tirer l'eau du ruisseau jusqu'à la petite entrée du parc, en offre un premier exemple : la canalette qui le parcourt fait écho aux travaux hydrauliques qui ont permis d'assujettir le cours de l'Aire et des ruisseaux de la plaine, mais pour exhiber cette eau que les opérations de drainage se sont au contraire efforcées d'enfourer. À côté, la structure du bac à sable, avec ses ébauches de murs encastrés dans le sol, suggère les fondations d'une maison détruite, analogue à celles que les gros immeubles voisins ont remplacées. Au lieu d'être jetés les uns contre les autres comme dans l'arène habituelle, les enfants peuvent partager là une maison commune tout en s'y appropriant des territoires distincts<sup>77</sup>. Un peu plus loin, la pergola utilise purement et simplement la structure métallique des serres de toile plastique qui se sont répandues dans la plaine agricole. D'un instrument d'exploitation intensive du sol, elle fait ainsi, en l'ajustant finement à son propre dispositif, un élément d'agrément du jardin que des grimpantes colonisent au printemps. Quant à l'abri situé près de l'entrée principale et « urbaine » du parc, sa couverture en ferronnerie et verre armé décline une syntaxe inspirée par les marquises des perrons de Genève.

À travers ces discrètes suggestions, le parc acclimate ainsi quelques-unes des cultures techniques et architecturales qui se sont superposées sur le territoire

Axonométries, plans et coupes des trois lignes d'équipement du parc aval : le mur-fontaine, la pergola et le couvert.

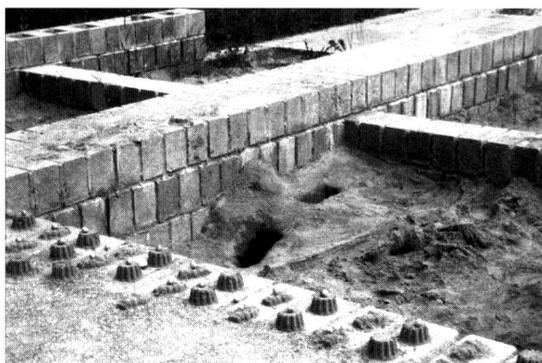




L'aire de jeu du bac à sable.

Les fondations du bac à sable :  
une « ruine à l'envers » ?

Les éléments de la rivière, l'eau,  
le sable, le gravier, les bambous,  
réagencés le long du mur-fontaine.



alentour. Mais si l'architecte fait ainsi travailler ces logiques, c'est à rebours de la confusion qu'elles ont pu produire ici, en détournant leurs éléments et en les combinant de façon inédite pour révéler les *forces* de ce territoire. Descombes parle à ce propos d'« architecture intempestive ».

« J'ai cherché à mettre en place des architectures complexes, mais réalisables avec peu de moyens (...), des dispositifs, des machinations, des arrangements précis qui jouent dans un état préexistant, trouvé/donné, un rôle inquiétant/dérangeant. Une secousse, le décapage d'une situation trop "commune", imposant un déplacement dans le trop évident, le naturel du "ça a toujours été comme ça". Machines à rendre sensibles des forces qui ne l'étaient pas (ou plus), introductrices d'une étrangeté, source d'une autre attention, d'un autre regard, d'une autre connaissance, d'une autre émotion. »

Comme le pont-tunnel, ces trois agencements linéaires, perpendiculaires au ruisseau, sont autant de coupes réalisées à même le site dont elles sondent la mémoire et la topographie. Comme la sienne, leur complexité défie toute description qui voudrait ne se référer qu'à leur syntaxe propre ou au seul programme des fonctions de loisir, de détente ou de parcours qu'elles satisfont. Ce n'est pas que l'élaboration matérielle de ces dispositifs soit particulièrement sophistiquée. Tout au contraire, Descombes ne fait appel ici qu'à des matériaux de construction très ordinaires, et dans une gamme volontairement restreinte : béton coulé, en plots ou en parpaings, stabilisé... bois, fer et acier en superstructure. Quant aux éléments architectoniques que juxtaposent ces discrètes infrastructures (murets à joints creux ou apparents, volées de marches en béton bruts, tapis, terrasses ou socles de stabilisé...), ils parlent tous une langue relativement sobre. La complexité et la richesse de ces agencements vient d'ailleurs : de leur caractère essentiellement *relatif* et *adjectif* par rapport au site dont ils travaillent tous à décrire les différences, à noter les inflexions, à souligner les plissements, ou à mesurer les pentes. Tandis qu'un plan de stabilisé aux contours nets permet d'apprécier ici une légère déclivité dans l'épaule du vallon, une marche de béton, en s'étirant dans l'herbe, vient enregistrer là une inflexion dans la pente et matérialiser sur le site la virtualité d'une courbe de niveau. Plus bas, le demi-cercle d'un théâtre de verdure, réduit à sa plus simple expression géométrique et tectonique, offre un promontoire qui, par son léger surplomb, souligne l'encaissement du ruisseau en contrebas. Un peu plus en amont, les

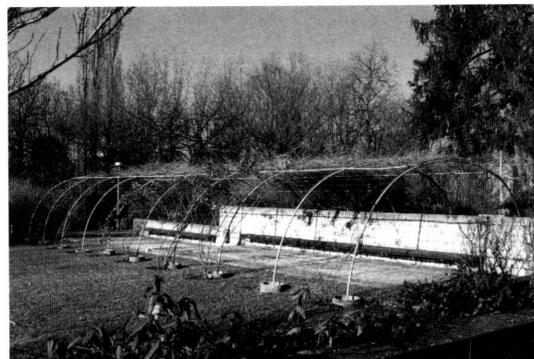
marches qui descendent après la pergola s'interrompent sans façon au pied d'un arbre dont elles semblent respecter la qualité de premier occupant. Là, comme au bout d'une digue délicatement jetée dans le paysage, sa liberté d'enfant et d'aventurier est laissée au visiteur. Qu'ils soient soulevés au-dessus du sol, posés sur lui ou légèrement encastrés dedans, tous ces éléments savamment ajustés sont comme les fragments discrets d'une entreprise de cartographie *in situ*, appliquée à décrire la morphologie de ce morceau de territoire en faisant résonner quelques-unes de ses couches enfouies.

Dans un essai consacré à « l'imagination topographique » dans l'art des jardins, la critique américaine Elissa Rosenberg a bien mis en évidence cette « impulsion cartographique » qui anime la démarche de Georges Descombes à Lancy :

« Descombes réinvente un sens du lieu en décrivant ce qui s'y trouve et ce qui ne s'y trouve plus. Ce qui a disparu est, en fait, aussi important à évoquer que ce qui est là. L'allusion est l'un des moyens mis en œuvre : on introduit la chose elle-même pour évoquer un état antérieur. L'usage de l'eau en est un exemple, qui rappelle le dispositif du drainage dans la plaine. Mais c'est à travers sa sensibilité topographique que la démarche paysagère de Descombes parvient à suggérer plus puissamment encore la perte et la disparition. La surface du terrain, sur laquelle s'inscrit la mémoire de ses transformations, devient la carte et la chronique de l'endroit. Il y a une matérialité sensorielle dans cette présence intensifiée du site, que Descombes décrit comme une "accumulation sédimentaire de traces". L'esthétique de la révélation entretient une tension entre le passé et le présent, entre ce qui est là et ce qui n'y est plus<sup>78</sup>. »

À l'appui de ce propos, il faut noter l'importance déterminante de la contribution d'Alain Léveillé au projet. Architecte-cartographe, ayant lui aussi grandi à Lancy, Léveillé a conduit avec Descombes une patiente enquête sur les traces et sur les conditions disparues de ce site, un travail d'*inventaire* qui, en accompagnant toutes les phases du projet, n'a cessé d'alimenter son attention et son imagination topographique. La conception du parc s'est ainsi appuyée sur une entreprise de rétrospection et d'archéologie, appliquée à explorer ici ce qu'André Corboz a appelé la *dessous des cartes*<sup>79</sup>.

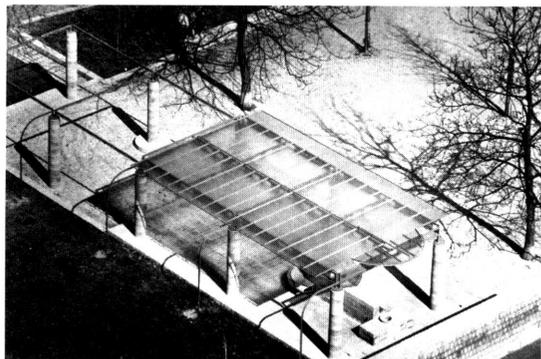
À Lancy, l'« impulsion cartographique » du projet n'a certes pas consisté à dérouler sur le site l'impossible carte de sa mémoire et de ses transformations, mais plutôt à développer *in situ*, avec les moyens du programme, une ambition analogue de lecture, d'orientation, de repérage et de description. Les quelques agencements que Georges Descombes a disposés le long du Voiret sont comme les fragments d'une carte en trois dimensions du substrat territo-



La serre-pergola.



Sur les traces d'une ancienne limite parcellaire, quelques marches qui descendent à la rivière.



la structure du couvert inscrite dans les alignements conservés du verger, dont les arbres ombragent aujourd'hui le terrain de boules.

Enregistrer une inflexion dans la pente.

Accroché à l'allée qui traverse le parc à mi-pente, un théâtre en surplomb sur le ruisseau.



rial de ce site. Une carte qui ne s'adresserait pas à l'œil de l'oiseau mais au corps pensant du promeneur engagé dans son épaisseur. En un sens, ces éléments sont les composantes d'un *non-site*, c'est à dire d'un « tableau logique en trois dimensions » de ce territoire de Lancy, mais qu'on aurait construit sur place, à même la réalité physique du lieu. Signes, mesures ou échos discrets des strates de ce territoire, ces architectures — que leurs matériaux et leurs modes d'agencement distinguent pourtant clairement de l'étoffe du site trouvé par l'architecte — parviennent à changer la surface du parc en un plan actif doté d'une certaine *transparence*. Comme on l'a

vu, les éléments encastrés, posés ou légèrement soulevés au-dessus de cette surface situent des couches de mémoire ou des états de conscience distincts de ce même territoire. Ils sont des repères ou des amarres, des marchepieds jetés dans la profondeur du paysage et qui permettent au promeneur de s'y décaler, d'y naviguer en glissant d'un plan dans l'autre ou « dans l'entre-deux ».

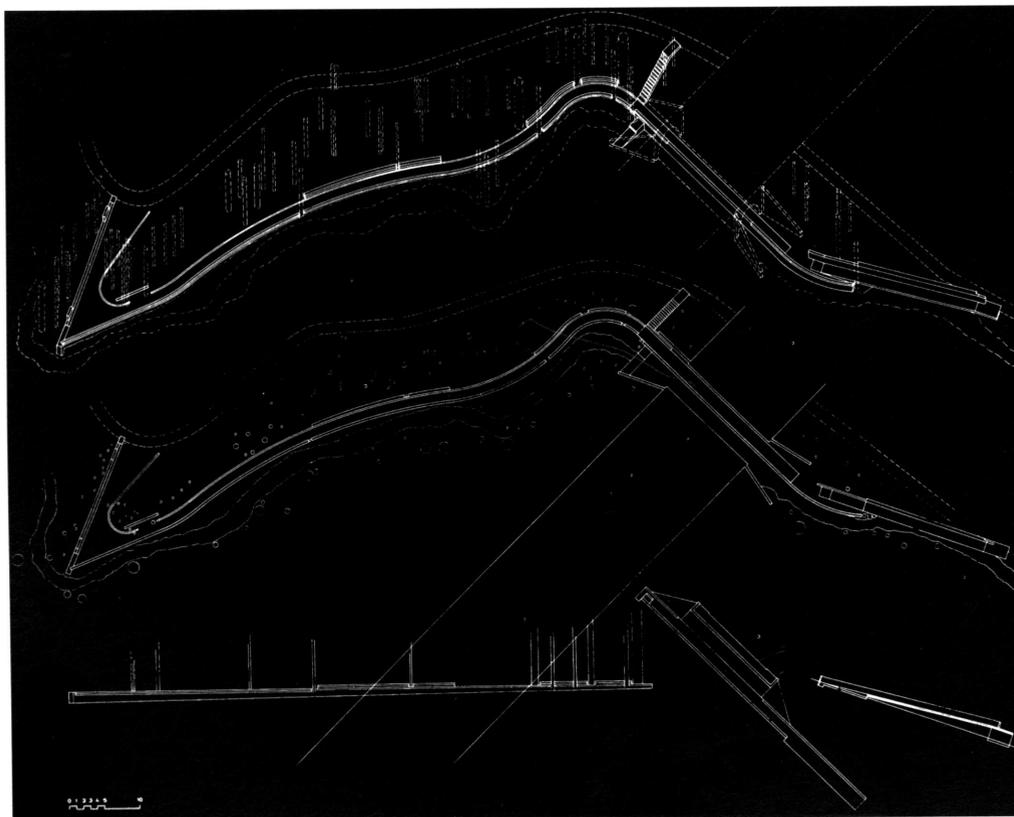
De ce point de vue, un saisissant parallèle peut être dressé entre la visite du parc et celle des monuments de Passaic par Smithson. À la parenté des deux situations, qui fait de Lancy une sorte de modèle réduit de Passaic (ruisseau/fleuve, route élargie/autoroute en construction, etc.), s'ajoute la correspondance de nombreux motifs. Plusieurs des « ruines à l'envers » décrites

par Smithson (comme le *Bridge monument*, le complexe *Pumping derrick - Great-Pipe - Fountain monument*, et enfin le *Sand-box monument*) trouvent curieusement leur équivalent à Lancy, et cela, parfois, jusque dans les matériaux et leurs agencements. Mais tandis que les photogrammes de Smithson transcrivent littéralement l'aplatissement du site, les architectures de Descombes s'efforcent d'en distinguer les strates et de ménager entre celles-ci un espace où le corps et la pensée puissent à nouveau circuler. Autrement dit, alors que les monuments paradoxaux de Passaic sont les stigmates, les signes ou les symboles de l'entropie sub-urbaine, de la déréalisation et de l'amnésie du territoire, les machinations de Lancy se présentent au contraire comme les véhicules d'une réactivation de cette mémoire.

Entendons-nous : Le projet ne reproduit pas les différents textes qui se sont succédé sur le palimpseste et qui, pour beaucoup, n'y sont plus déchiffrables. Le souhaiterait-il qu'il en serait d'ailleurs incapable, sauf à glisser dans l'imagerie. La réécriture ou l'invention de ces textes est laissée à l'imagination du promeneur, dont le projet se fixe précisément pour but de permettre et d'encourager le libre jeu<sup>80</sup>.

**LES ASCENSEURS DE LA MÉMOIRE**

Dans sa dernière partie, réalisée en amont du pont-tunnel et de la route de base, le projet s'est tenu au plus près de l'intention topographique relevée par Elissa Rosenberg, en s'efforçant simplement de souligner et d'amplifier le motif du ruisseau. De ce côté, le Voiret et son taillis serpentent au milieu des barres de logement, en contrebas des parkings et des espaces verts aménagés aux pieds de celles-ci. Une autre voie, parallèle à la route, franchit à nouveau le vallon au moyen d'une voûte maçonnée où s'ouvrent les bouches ovoïdes de quelques rus affluents enfouis sous les macroparcelles. Dans cette séquence, l'intervention ne s'est pas développée perpendiculairement au Voiret comme dans le parc aval, mais le long de son cours hésitant : une allée de terre stabilisée, déroulée à mi-pente et à niveau constant, accompagne le ruisseau avec lequel elle entre en tension grâce à la souplesse plus géométrique de ses méandres. À la fois taillée et construite dans le talus, cette allée est prise entre deux lignes de maçonnerie qui peuvent alternativement saillir pour faire office de bancs ou de soutènements, et parfois s'interrompre à l'endroit d'un arbre ou au passage d'une racine. Le projet, sur un peu plus de cent mètres, rehausse ainsi la présence du ruisseau en proposant une promenade alternative aux cheminements de surface,



L'allée du parc amont, le long de la rivière, axonométrie, plan et coupe.

une visite dans les fondations d'un paysage bouleversé. Le passage sous la rue illustre parfaitement cette démarche de lecture par réplication ou par dédoublement. Comme l'ampleur de la voûte existante permettait d'accommoder le passage simultané du Voiret et de la promenade, on s'est contenté de la partager en deux par un muret et, grâce à une retenue ménagée en aval, de donner



La promenade basse et la cascade en aval de l'arche, vues depuis l'allée haute.

ici au ruisseau l'aspect d'un plan d'eau dont les reflets miroitants éclairent les parois du tunnel. Là encore, tous les éléments du projet visent soit à révéler les composantes du site, soit à indiquer discrètement ses potentialités. Ainsi, tandis que la présence d'une grille dans le sol dénote le parcours d'une eau enfouie, quelques plots de béton placés juste au-dessous de la surface de l'eau sont comme un appel à se mouiller les pieds pour explorer l'autre rive. Comme dans le parc aval, quelques miroirs ou carreaux de céramique, incrustés dans les murets ou sur la lèvre d'une chute d'eau, servent tantôt à ponctuer un élément et ailleurs à accentuer une césure.

En dehors d'un petit escalier qui permet de court-circuiter le parcours, c'est à ses deux extrémités que ce segment de promenade basse s'amarre aux allées du quartier. En aval, une rampe rectiligne jetée dans la déclivité vient inscrire dans un méandre du Voiret l'angle aigu d'un quai en proue sur le paysage du ruisseau. En permettant leur raccordement, cette pente matérialise en même temps le glissement, le basculement qui s'opère entre ces deux plans de la mémoire du site. À l'extrémité amont, plus enfoncée dans l'épaisseur du nouveau quartier, l'ambition d'amplifier ce même basculement a engendré un dispositif qui exploite davantage encore la rhétorique de l'embarquement : une longue poutre de béton, tangente au ruisseau qu'elle surplombe, est posée telle une échelle de coupée entre l'allée haute et la promenade du Voiret. Clairement distincte de ces deux cheminements, elle accentue plutôt leur différence et le décalage des deux couches auxquelles ils appartiennent respectivement. Du reste, l'ouvrage de ferronnerie qui lui sert à la fois de rampe et de garde-corps tient assez du bastingage : façon poétique de faire goûter au promeneur la présence de l'eau et la profondeur du vallon.

Le souple méandre de stabilisé frayant son passage entre les « vivants piliers » du vallon.



Loin de toute mimique, les « monuments » de Lancy affichent tranquillement, on l'a vu, leur conscience d'appartenir à leur époque, celle de la mutation explicite de l'endroit en petit parc de proximité : ils s'affirment clairement comme les éléments d'une nouvelle couche ajoutée au substrat territorial. Et en même temps, il n'en est pas un qui ne soit intégralement conçu comme un lien hypertexte avec d'autres strates. Tous sont des « ponts-tunnels » ou des espèces d'ascenseurs qui permettent au visiteur d'évoluer,

par projection mentale consciente ou distraite, entre les plans virtuels de la mémoire du lieu. Grâce à ces quelques agencements, c'est toute la topographie de ce morceau de territoire, pourtant peu « touchée » par le projet, qui est transformée en une métaphore de son propre substrat. Un paysage en trois dimensions devient ainsi la représentation d'un autre, en quatre dimensions, que l'imagination des habitants et des promeneurs peut développer, peupler et investir. En produisant des moments de tension et de transparence dans la surimpression des couches visibles et invisibles de ce site, Georges Descombes révèle dans la structure matérielle de ce dernier une matrice logicielle ou un jeu de plans qui se prêtent aux lectures diverses et aux pratiques ambivalentes des usagers. Le parc est ainsi comme une palette à plusieurs étages où les songes conscients ou subconscients du promeneur peuvent trouver leurs longueurs d'ondes respectives, et où la pensée est invitée à se donner cours, se retrouver, se construire et se reconstruire. En ce sens, c'est bel et bien un lieu de mémoire contemporain que Georges Descombes a ménagé dans cette situation suburbaine particulière. Non seulement parce que la mémoire du site y est en quelque sorte rendue lisible, mais surtout parce que la retenue de l'intervention, en veillant toujours à stimuler l'attention plutôt qu'à la monopoliser — et à signaler les strates plutôt qu'à les écrire — a su faire de cette épaisseur mémorielle du site, et de ses volumes d'oubli, une métaphore ouverte, un véhicule possible pour l'imaginaire de ceux qui s'y aventurent.



L'échelle de coupée et son atterrissage au pied des barres du quartier.

### DANS LES PLIS DU TERRITOIRE

« J'ai voulu éviter, explique Descombes à propos de la passerelle, toute narration d'une histoire vécue là-bas, tout "il était une fois"... Faire jouer des sensations, mais avec légèreté, en laissant planer le doute, en évitant les repérages trop évidents, les "mises à plat" de l'émotion par le discours trop référentiel, la citation trop envahissante, trop présente. En essayant de ne pas "dérouler" l'histoire des projets et en visant au contraire quelque chose qui échappe et dont on ne se remet pas. Un choc<sup>81</sup>. »

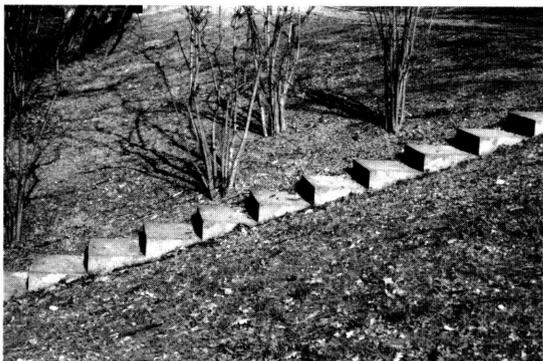
Le fait plutôt exceptionnel d'être amené à intervenir, après des années de voyages et d'éloignement, dans des lieux qu'il avait abondamment fréquentés enfant, ne l'habilitait pas vraiment à raconter ce site, mais lui permettait plutôt, explique-t-il, d'« en parler autrement », de conjuguer sur lui des regards différents, appartenant à des niveaux de conscience distincts que le projet, dès lors, pouvait tâcher de « mettre en présence ». À ce propos,

Le parc de Lancy, plan général.



le psychanalyste David Cooper a donné du parc et de son projet, sous le beau titre de « Présent continu », un commentaire que Maurice Halbwachs aurait presque pu signer, et qui va au cœur de la question :

« En méditant sur les structures architecturales, l'idée qui me frappe le plus spontanément est que chacune de ces structures d'une part *a* (manifestement) une histoire et d'autre part (encore qu'avec moins d'évidence) *est* une (son) histoire. Descombes parle du souci qu'il a de remettre en question la notion de lieu. Pour ma part, je définirais un lieu comme un espace auquel du sens est (historiquement) attaché. Mais le sens, à son tour, est spatial lui aussi (bien que je ne puisse m'expliquer sur ce point en quelques lignes). Il y a beaucoup de dehors au dedans de nous et une grande part de notre intériorité investit nos constructions extérieures. C'est ce truisme épistémologique qui surgit de façon "déroutante" dans l'œuvre de Descombes. Laissant de côté une approche littéraire réductrice, remarquons simplement la façon dont Descombes et ses amis d'enfance ont créé (comme nous tous) une cartographie "alternative" de leur écosystème. Cette cartographie initiale se transforme avec le temps, mais ce dont cette réalisation témoigne clairement c'est d'une projection topologique plus ou moins rigoureuse (élastiquement rigoureuse, pour employer un bel oxymore de Carlo Ginsburg) de cette cartographie originale sur la construction architecturale. Ce qui veut dire que les relations essentielles entre les contours (les figures par rapport au fond), entre intérieur et extérieur, comme aussi avec les alentours, sont récupérées et représentées dans la création présente — de sorte que nous pouvons maintenant, comme dit Descombes, "en parler différemment"<sup>82</sup>. »



Un ascenseur de la mémoire...

Comme on l'a vu, les (anti) monuments que Georges Descombes a agencés le long du ruisseau ne sont pas comme les repères soigneusement codés d'une mémoire littérale. Ils n'inscrivent pas une imagerie dans l'épaisseur du territoire, mais se contentent d'offrir cette épaisseur aux visiteurs, les invitant à traverser les miroirs, et à se changer eux-mêmes en *site-seers*. Cette qualité essentielle de l'architecture de Descombes à Lancy, qui en fait à nos yeux un approfondissement remarquable de l'entreprise engagée par Robert Smithson à Passaic, se double, on l'a vu, d'une étrange parenté entre les *suburbie*, pourtant si distantes, où leurs démarches se sont respectivement trouvées. Serions-nous entrés

à notre insu dans le songe malsain de Smithson « où chaque ville serait comme un miroir en trois dimensions qui engendrerait la suivante par réflexion » ? Mais alors, où serait Lancy dans cette invraisemblable perspective ?

Au chapitre VIII de son *Autobiographie*, intitulé « En Suisse », William Carlos Williams explique pourquoi en 1897, son père étant soudain envoyé pour un

an à Buenos-Aire, sa mère décida de louer leur maison de Rutherford et de les emmener, son frère et lui, en Europe :

« Ed et moi fûmes envoyés à l'école au château de Lancy, près de Genève, en Suisse<sup>83</sup>. (...) C'était le bon temps ! (...) J'allais dénicher les nids avec l'indomptable Léon Pont, de Rajputana, aux Indes (...) Mais ma plus grande joie, c'était le ruisseau, qui coulait, clair comme du cristal, le long du terrain de football, et les fleurs qui poussaient tout autour, ce printemps-là, avant la fenaison. (...) Pont et moi étions heureux comme des rois en ce temps-là. Le bâtiment principal était séparé par la route d'un pavillon qu'on appelait l'Horloge, parce qu'une grosse horloge était encastrée dans le pignon de sa façade. Par derrière se trouvait la grange où nichaient les hirondelles, et, plus loin, un petit verger où poussait un noyer anglais. Au-delà, au bas d'une petite pente, un pont de pierre enjambait un ruisseau où de grosses truites étaient tapies dans l'ombre. C'était mon refuge. Lorsque Maman vint me voir un jour, je lui demandai de me photographier assis là-bas sur une racine. La photo est encore quelque part dans la maison. C'est là que pour la première fois, je sentis l'odeur des violettes. Je n'y allais pas souvent car les plus jeunes avaient rarement le droit de franchir le haut mur qui entourait les terrains de sport de l'école. Là, chaque jour à la même heure, passait une fillette à qui je n'adressai jamais la parole. Pieds nus, jambes nues, elle pouvait avoir dix ou douze ans et appartenait à une des plus pauvres familles de Lancy. Elle était toujours crasseuse, les jambes souillées, les cheveux hirsutes, le visage barbouillé, et pourtant elle me fascinait. Je fis le projet, que je ne mis jamais à exécution, de m'emparer d'elle quand je le pourrais, de la déshabiller, la laver dans le ruisseau et l'enlever<sup>84</sup>. »

Supposons que Williams et son camarade du Rajputana, entreprenant de remonter le cours de l'Aire puis celui du Voiret sur quelques centaines de mètres, aient en même temps descendu d'un siècle celui de l'histoire. Après avoir parcouru cent ans de suburbanisation — et peut-être croisé à mi-chemin le jeune Georges Descombes en route pour l'école —, nos deux gamins émergeraient aujourd'hui dans le terrain d'aventures du Voiret. Les nombreux enfants de Lancy qui jouent là, parmi leurs cabanes sans cesse construites et déconstruites, sont plutôt propres, et il ne serait probablement plus nécessaire, ni même très prudent, de les plonger dans le ruisseau avant de les enlever.



«...un pont de pierre enjambait un ruisseau... ».

«...parquoi finalement renonçai à ma vie ennuyeuse l'abandonnant à tout ce qui lui pourrait advenir et fus si fort aliéné de sens, que je me pris à vaciller comme fait un homme troublé, rêvant sous la couverture de ces rameaux »



\*\*\*

En 1955, Colin Rowe et Robert Slutzky, abordant un thème traité notamment par Gyorgy Kepes dans *Language of Vision*, proposèrent leur fameuse distinction entre transparence littérale et transparence phénoménale pour opposer dans l'architecture moderne, comme dans la peinture post-cubiste, deux grandes façons de produire des effets d'épaisseur ou de profondeur spatiale<sup>85</sup>.

#### LA MÉMOIRE, LITTÉRALE ET PHÉNOMÉNALE

Dans l'aile vitrée du Bauhaus, que Giedion avait cru pouvoir référer à la superposition des plans typique du cubisme analytique, Rowe et Slutzky ne voyaient qu'un effet de transparence littérale, à mettre entièrement au crédit du matériau utilisé et non à celui de l'agencement du bâtiment. L'œuvre de Gropius leur paraissait être l'équivalent architectural des peintures post-cubistes qui, comme celles de Moholy Nagy, « présentent des figures qui flottent dans un vide naturaliste, atmosphérique et infini », et où la surface du tableau n'est pas ce plan intégralement actif qu'elle était déjà devenue chez Picasso, Braque, Gris ou Léger.

L'architecture de Le Corbusier, en revanche, témoignait selon eux d'une vraie transparence phénoménale, comparable à celle qu'avaient produite ces peintres parisiens « en dotant la surface picturale (ou espace négatif) d'une capacité de stimulation égale à celle des objets représentés (ou figures positives) ». En analysant la villa Stein et le projet pour le Palais des Nations à Genève, Rowe et Slutzky montrèrent avec force que les effets de transparence spatiale que produit cette

architecture n'ont rien à voir avec la transparence éventuelle des matériaux utilisés — même les vitrages y seraient traités comme des plans —, mais tiennent à la façon dont elle s'agence, dans les trois dimensions, en une stratification de plans parallèles entre lesquels sont ménagés des effets de coulisse permanents.

À celui qui la contemple frontalement, la villa Stein suggère une série de plans verticaux qui, selon la définition donnée par Kepes de la transparence, « s'interpénètrent sans se détruire optiquement les uns les autres » : « En soi, chacun de ces plans est incomplet ou peut-être même fragmentaire. Pourtant, c'est avec ces plans parallèles comme points de référence que la façade est organisée et l'effet global est celui d'une stratification en couches verticales de l'espace intérieur du bâtiment, d'une succession d'espaces à développement latéral glissés les uns derrière les autres. » Or, l'agencement des volumes intérieurs de la maison, en proposant une organisation largement traversante et perpendiculaire à la façade, ne va cesser de contredire cette première lecture et de lui en substituer de nouvelles. De surcroît, nos auteurs démontrent que les mêmes observations peuvent être faites à propos de la stratification des plans horizontaux de l'édifice : « Ainsi, toute la maison est habitée par cette contradiction des dimensions spatiales que Kepes identifie comme caractéristique de la transparence. Il y a une dialectique permanente entre le fait et ce qui est suggéré. La profondeur spatiale vient constamment s'ouvrir là où l'on croyait devoir s'attendre à son absence : et la tension qui en résulte oblige à adopter lecture sur lecture<sup>86</sup>. »

Pour exprimer autrement la même idée, on pourrait dire que visiter une telle maison revient à en visiter plusieurs virtuellement enchâssées les unes dans les autres. Comme dans les fugues de Bach, une note est susceptible d'appartenir simultanément à plusieurs voix — tandis qu'une autre peut être entendue qui n'est pourtant pas jouée —, les mêmes éléments ou portions d'espace peuvent être engagés par l'observateur dans des lectures ou des organisations spatiales différentes, voire virtuellement dissonantes<sup>87</sup>. Le concept de transparence phénoménale, appliqué à l'architecture, sert donc à expliquer un phénomène de transparence qui ne doit rien à la porosité visuelle des dispositifs à partir desquels il est produit, mais qui s'appuie plutôt sur l'activité mentale du sujet, laquelle développe des plans qui lui sont moins donnés à voir que suggérés, et qui tissent un réseau d'attentes que les volumes effectivement définis par l'architecte ne vont cesser de surprendre. En somme, là où le recours à la transparence littérale épuise et assèche souvent la profondeur dans l'instant où il paraît l'offrir, la transparence phénoménale ne cesse de l'ouvrir alors même que ses dispositifs semblent la contenir et l'endiguer. Tandis que la première tend à l'indistinction ou à la confusion de l'espace, la seconde organise sa multivalence.

On n'a sans doute pas fini de mesurer l'intérêt critique de cette distinction pour comprendre les mécanismes d'agencement de l'espace aussi bien dans l'ar-

chitecture que dans l'urbanisme. Mais si le concept de transparence phénoménale nous semble aujourd'hui particulièrement digne d'intérêt, c'est surtout en raison de sa possible extrapolation au suburbanisme, c'est-à-dire aux projets qui intéressent le ménagement du *substrat territorial*. Difficile à réussir, la recette de cette extrapolation est en revanche plutôt facile à formuler : le premier geste consiste à prendre tel quel ce concept de transparence phénoménale et à le basculer au sol, pour étendre son application aux agencements de l'assiette paysagère<sup>88</sup>. À lui seul, ce basculement devrait déjà donner d'intéressants résultats sur le plan de la critique. Il y a en effet tout lieu de soupçonner que ce concept, dans la stricte acception plastique que lui confèrent Rowe et Slutzky, pourrait permettre de mieux expliquer certaines manipulations optiques et tectoniques liées au traitement du sol dans l'art classique des jardins, par exemple chez Le Nôtre. Mais il serait dommage d'en rester là. L'extrapolation ne prend vraiment tout son sens que si, ayant ainsi déplacé l'usage du concept, on déborde aussi sa stricte acception spatiale pour l'aventurer dans la dimension supplémentaire du temps et de la culture.

#### **EXTRAPOLER**

En matière de suburbanisme et d'architecture du sol, les phénomènes de transparence littérale sont par essence très limités voire inexistants. À la différence de l'espace que l'architecture « découpe en tranches précises »<sup>89</sup>, le substrat territorial n'a pas en soi la limpidité abstraite d'une eau pure. C'est au contraire un milieu plein et concret, défini par un plan-relief continu qui oppose une résistance plus ou moins constante à notre gravité. Si nous pouvons parcourir cette écorce saturée de qualités sensibles, ce n'est qu'assez exceptionnellement — dans les grottes, la mer ou les grandes villes — que nos corps peuvent s'y immerger, ou que nos regards peuvent la traverser, du moins littéralement. En général, les effets de transparence ou d'immersion y sont obliques.

Précipité d'histoire naturelle et humaine, cette surface du territoire, dans laquelle les projets d'architecture viennent se fonder, est comparable au plan du tableau en peinture. Elle peut être traitée par ces projets, soit comme un socle abstrait dont n'est retenue que la capacité à servir de support ou d'arrière-plan passif aux objets, programmes et images construits dessus, soit comme une matrice active dotée d'une « capacité de stimulation » au moins égale à celle de ces derniers.

Le parc de Lancy est un exemple remarquable de cette démarche alternative. Dans un site suburbain assommé par sa reconfiguration brutale en quartier d'habitations collectives, le projet parvient à repérer et représenter, en deçà de cette couche univoque du présent, d'autres plans, d'autres niveaux de mémoire et de culture qui, en invitant le visiteur à enchaîner des lectures différentes et ambivalentes de l'endroit, permettent de lui restituer une épaisseur.

La voie qui consiste à extrapoler au substrat paysager et au milieu construit en général le concept de transparence phénoménale — et à parler ainsi de mémoire phénoménale dans un domaine où les effets de mémoire littérale (la conservation pure et simple, les monuments) sont nécessairement exceptionnels et toujours condamnés à terme — cette voie est extrêmement prometteuse, tant pour la critique et la pratique du suburbanisme que pour celles de l'architecture.

Trop d'endroits, trop de régions des villes et des territoires, brutalement réquisitionnés et remembrés au nom des impératifs et des commodités d'un présent sans étoffe, sont tous les jours aplatis, lissés, réduits aux deux dimensions d'une piste d'atterrissage. Le résultat le plus patent de ces reconfigurations — quel que soit par ailleurs le confort spatial qu'elles offrent aux programmes qui les ont motivées — est que leurs habitants ou ceux qui les fréquentent parviennent de plus en plus difficilement à y spatialiser leurs pensées, leurs songes ou leurs émotions.

Il ne s'agit pas là d'un problème anodin. La propension naturelle des individus et des groupes à déplier dans l'espace les couches de leur conscience et de leur subconscience appelle une *subversion de l'urbanisme*, appliquée à ménager des matrices territoriales plus complexes, plus profondes, capables d'articuler et de superposer davantage de plans dans la mémoire stratifiée des sites... Le suburbanisme, de ce point de vue, non seulement n'exclut pas mais au contraire appelle le *sur-urbanisme* qui se cherche dans les rubans de Moebius de la meilleure architecture contemporaine. Au phénoménal « *fuck context* », il ne sied pas d'opposer un quelconque « *fuck program* » ni rien de trop littéral. À cet égard, la position aristotélicienne défendue par Colin Rowe et Fred Koetter dans *Collage City*, nous paraît, elle aussi, tout à fait extrapolable. La conclusion du chapitre intitulé « After the Millennium » renvoyait du reste explicitement au livre de Frances Yates : « Pourquoi serions-nous obligés de préférer une nostalgie de l'avenir à celle du passé ? La ville modèle dont nous nourrissons l'idée ne pourrait-elle tenir compte de ce que nous savons de notre constitution psychologique ? Pourquoi cette ville idéale ne pourrait-elle pas se comporter d'un même geste et explicitement, à la fois comme théâtre d'anticipation et comme théâtre de mémoire<sup>90</sup> ? »

Le siècle n'est plus à l'extension des villes mais à l'approfondissement des territoires. Pas plus que les simulacres de mémoire littérale, le nomadisme moderne ne parviendra à rendre supportables l'aplatissement des lieux et leur grandissante univocité. Le monde est devenu trop étroit pour que l'on puisse seulement songer à ne pas explorer partout sa quatrième dimension.

Il est urgent d'extrapoler.

## NOTES

1. Cf. « Suburbanisme et paysage », programme du cycle 1996-1997 de la *Tribune d'histoire et d'actualité de l'architecture*, Société française des architectes, novembre 1996. Nous y proposons, à l'adresse d'un futur dictionnaire universel du XXI<sup>e</sup> siècle, la définition suivante :

« *Suburbanisme* : n. m. dérivé de suburbain (italique : *suburbia*) et démarqué de urbanisme. — 1. Corpus des expériences et des dispositifs d'aménagement (paysagers, architecturaux, infrastructurels et géo-techniques) spécifiquement développés dans les *suburbie*, et à travers lesquels ces dernières ont pu façonner leurs espaces et leurs physionomies propres. — 2. Discipline de projet d'abord inspirée par les situations suburbaines, et où la hiérarchie traditionnellement instaurée par l'urbanisme entre programme et site (d'après la logique de commande qui prévaut en architecture) est inversée, le site devenant l'idée régulatrice du projet. Cf. *Paysage*. — 3. Hypothèse théorique et critique, pas forcément exclusive de sa réciproque, qui regarde l'aménagement comme un mouvement qui va « du dehors vers le dedans », des environs vers la ville. Par extension : approche historiographique qui envisage ces expériences suburbaines, leurs dispositifs paysagers et en particulier leurs jardins comme d'authentiques laboratoires de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire. »

2. « L'alternative du paysage », in *le visiteur* n° 1, automne 1995.

3. Descartes, *Principes de la philosophie*, préface. Cf. aussi *Discours de la méthode*, troisième partie.

4. Le présent essai développe l'argument d'un cours donné initialement à l'Architectural Association en février 1998.

5. Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. fr. Daniel Arasse, Gallimard, 1975, p. 7. L'édition originale anglaise de *The Art of Memory* date de 1966. Quelques années auparavant, en 1962, Paolo Rossi avait déjà fait paraître sa *Clavis Universalis*, centrée sur l'histoire des arts de la mémoire aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En 1983, la seconde édition de ce livre, qui devait beaucoup aux recherches antérieures de Frances Yates, fut d'ailleurs dédiée par son auteur à la mémoire de l'historienne anglaise : Paolo Rossi, *Clavis Universalis, arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, trad. fr. Millon, 1993.

6. *Ibid.*, pp. 14-15.

7. Parmi les autres systèmes mnémoniques de lieux, les recherches de Mary Carruthers ont mis en évidence, pour le Moyen Âge en particulier, l'importance du livre lui-même : Mary Carruthers, *The Book of Memory, a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1990.

8. Dans son *Livre des demeures* ou des châteaux de l'âme, sainte Thérèse d'Avila, recourant à un procédé analogue, décrira les emménagements successifs de

l'âme dans des édifices de plus en plus grands qui correspondent, eux, à des degrés plus avancés de spiritualité. Du reste, Marc Fumaroli a montré dans *L'Âge de l'éloquence* (rééd. Albin Michel, 1994, p. 421) comment les exercices spirituels de saint Ignace de Loyola et la rhétorique jésuite en général mettront effectivement en œuvre des techniques dérivées de l'*ars memorativa*.

9. *Ibid.*, pp. 93-94.

10. *Ibid.*, p. 118 : « Cet art intérieur, qui encourageait l'utilisation de l'imagination en faisant un devoir moral a certainement dû jouer un rôle de premier plan dans la mise au jour des images. Est-ce que la mémoire peut expliquer l'amour du Moyen Âge pour le grotesque, le bizarre ? Peut-être les figures étranges que l'on voit sur les pages des manuscrits et dans toutes les formes de l'art médiéval ne sont-elles pas tant la révélation d'une psychologie torturée que la preuve du fait que le Moyen Âge, quand il devait se souvenir, suivait les règles classiques pour fabriquer des images faciles à se rappeler. »

11. *Ibid.*, pp. 108-109 : « La *Divine Comédie* deviendrait ainsi l'exemple par excellence de la transformation d'une somme abstraite en somme de symboles et d'exemples, la Mémoire étant la faculté qui opère cette transformation, le pont entre l'abstraction et l'image. »

12. *Ibid.*, p. 92, qui renvoie à *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951), trad. fra. Pierre Bourdieu, Éditions de Minuit, 1967.

13. *Ibid.*, p. 140. Les lecteurs désireux de mieux mesurer cette incidence de l'*ars memorativa* sur l'architecture et la peinture religieuse au Moyen Âge pourront consulter avec profit le numéro spécial 1996 des *Cahiers de la villa Gillet*, « Lieux ou espaces de la mémoire ? » (Jean-Philippe Antoine (dir.), éditions Circé, 1997), en particulier les contributions de Mary Carruthers, « *Locus Tabernaculi*, mémoire et lieu dans la méditation monastique », et de Jean-Philippe Antoine, « Invention spacieuse et scène de la parole : les fresques monumentales en Italie au tournant du Duecento et du Trecento ».

14. André Corboz, « La ville comme temple », in *Compar (a) ison* n° 2, 1994.

15. Cf. Christine Boyer, *The City of Collective Memory*, MIT Press, 1996. Ce livre contient, entre autres, un chapitre expressément intitulé « The Art of Collective Memory » : « ... city spaces and architectural landscapes often have been the active systemizers of memory. How did they suddenly become in the nineteenth century such passive retainers, such plastically arranged panoramic vistas concealing heterogeneous reality from view ? » (p. 137).

16. Monique Mosser et Philippe Nys (dir.), *Le Jardin comme art et lieu de mémoire*, Éditions de l'Imprimeur, 1995. Pour s'orienter dans les très nombreuses contributions rassemblées dans cet ouvrage,

nous renvoyons le lecteur à la recension qu'en a donnée Jean-Philippe Antoine : « Les pas de la mémoire », *Critique* n° 613-614, juin-juillet 1998, pp. 327-335.

17. Sur le sens originel de cette expression d'*ars topiaria*, je me permets de renvoyer ici — en attendant qu'un article à paraître dans la *Revue de l'Art* en reprenne la démonstration — au chapitre introductif du mémoire inédit que Georges Farhat a consacré à l'intrigue optique du parc de Sceaux : *Optique topiaire*, mémoire de fin d'études, École d'architecture de Paris-Belleville, 1993.

18. Cf. John Dixon Hunt, *L'Art du jardin et son histoire*, Odile Jacob, 1996, qui reprend le texte de deux conférences données au Collège de France, et où cette thèse du jardin comme *terza natura* ou comme art de la représentation est exposée de façon particulièrement claire. En affichant un ton beaucoup plus théoricien et un point de vue artificialiste renouvelé d'Oscar Wilde, Alain Roger a proposé quant à lui le terme *artialisat*ion pour rendre compte du processus à travers lequel un pays est transformé en paysage, cette artialisation pouvant s'opérer soit *in visu* (peinture, description littéraire, photographie, cinéma, etc.), soit *in situ* (jardin, aménagement paysager...). Même si elle est stimulante par l'accent qu'elle met sur l'origine artistique de la notion de paysage, cette conception nous paraît assez réductrice, voire passablement dangereuse quand elle conduit son auteur à débouter par principe la géographie et les « sciences de l'environnement » de toute compétence à « traiter » du paysage (cf. *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997). Il n'est d'ailleurs pas étonnant de voir la maîtrise d'ouvrage publique des grandes infrastructures routières trouver là un fond de sauce théorique qui lui permet de vendre les autoroutes non plus seulement comme des ouvrages qui, certes et comme il se doit, vont « respecter » l'environnement mais comme des dispositifs qui vont littéralement « ouvrir » et « inventer » le paysage, sans que l'on sache très bien, dans ce domaine, à qui revient la charge de la preuve. Cf. le collectif *Autoroutes et paysages* publié à l'initiative de la Direction des routes par Bernard Lassus et Christian Leyrit (Les Éditions du Demi-Cercle, 1993) : même si John Dixon Hunt paraît apporter sa caution à cette entreprise passablement acritique, il nous semble que la notion de représentation, plus traditionnelle que celle d'artialisation, est également plus riche, plus subtile, moins complaisante, et qu'elle devrait permettre de fonder, dans ce domaine, des points de vue plus circonspects. Pour une critique pleine de bon sens de l'essai d'Alain Roger, voir le compte rendu de Jacques Dewitte, « L'artialisation et son autre », *Critique* n° 613-614, juin-juillet 1998, pp. 348-366.

19. Cf. Thierry Mariage, *L'Univers de Le Nostre, ou les origines de l'aménagement du territoire* (Mardaga, 1991), et Leonardo Benevolo, *La Cattura dell'infinito* (Laterza, 1991).

20. Dans « Landscape as theater », John Brinckerhoff Jackson (*The Necessity for Ruins and other Topics*,

The University of Massachusset Press, Amhersts, 1980) a très précisément situé entre la fin du xv<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xvii<sup>e</sup> la période où la métaphore du théâtre commande la perception du paysage et la conception du jardin en Europe. Bien que cette métaphore classique ne soit donc plus tout à fait opératoire depuis trois siècles, nous n'aurions toujours pas réussi à la remplacer vraiment : «...with the final rejection of the Classical metaphor of landscape as theater the search was on for a new and more vivid way of defining the landscape. We are still searching... » Cf. aussi, dans le même recueil, « Gardens to decipher and gardens to admire ».

21. *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, 1930. La traduction française, d'abord intitulée *Malaise dans la civilisation*, est reparue, revue et corrigée, sous le titre *Le Malaise dans la culture*, PUF, Quadriges 1995, avec une préface de Jacques André.

22. Lettre à Lou Andreas Salomé, citée par Jacques André dans sa préface, *ibid.* p. V.

23. *Ibid.*, p. 10.

24. *Ibid.*, p. 11.

25. *Ibid.*, p. 11-12.

26. *Ibid.*, p. 13.

27. Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, 1925, et *La Mémoire collective*, PUF, 1950. Nous utilisons pour notre part la récente réédition de cet ouvrage dans la collection « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité » (Albin Michel, 1994 et 1997), où elle est assortie d'une précieuse postface du sociologue Gérard Namer, par ailleurs auteur d'un essai consacré à Halbwachs : *Mémoire et société*, Paris, 1987.

28. *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 1994, p. 89.

29. *Ibid.* postface de Gérard Namer, p. 325.

30. *Ibid.* postface, p. 329.

31. *Ibid.* chap IV, « La localisation des souvenirs », par exemple pp. 132 sqq.

32. *La Topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte, étude de mémoire collective*, Paris, PUF, 1941.

33. *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1949. Nous utilisons là encore l'édition critique établie et postfacée par Gérard Namer, Albin Michel, 1997.

34. *Ibid.*, p. 200 : « En effet, poursuit Halbwachs, les villes se transforment au cours de l'histoire. Souvent, à la suite de sièges, d'une occupation militaire, de l'invasion de bandes pillardes, des quartiers entiers sont détruits, et ne subsistent plus qu'à l'état de ruines. L'incendie y fait des coupes sombres. De vieilles maisons se délabrent lentement. Des rues autrefois habitées par des riches sont envahies par une population misérable et changent d'aspect. Des travaux d'édilité, des tracés de voies nouvelles entraînent bien des démolitions et des constructions : les plans se superposent les uns aux autres. Des faubourgs qui se sont développés autour de l'enceinte lui sont rattachés. Le centre

de la ville se déplace. Les quartiers anciens, encerclés par de hautes bâtisses neuves, semblent perpétuer le spectacle de la vie d'autrefois. Mais ce n'est qu'une image de vétusté, et il n'est pas sûr que leurs anciens habitants, s'ils reparaissaient, le reconnaîtraient. Si, entre les maisons, les rues et les groupes de leurs habitants, il n'y avait qu'une relation tout accidentelle et de courte durée, les hommes pourraient détruire leurs maisons, leur quartier, leur ville, en reconstruire, sur le même emplacement, une autre, suivant un plan différent; mais si les pierres se laissent transporter, il n'est pas aussi facile de modifier les rapports qui se sont établis entre les pierres et les hommes. Lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement ses mouvements, mais ses pensées aussi se règlent sur la succession des images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs. Supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez seulement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leurs arrangements anciens que vous vous heurterez. Sans doute cette disposition antérieure a été autrefois l'œuvre d'un groupe. Ce qu'un groupe a fait, un autre peut le défaire. Mais le dessein des hommes anciens a pris corps dans un arrangement matériel, c'est-à-dire dans une chose, et la force de la tradition locale lui vient de la chose, dont elle était l'image. Tant il est vrai que, par toute une partie d'eux-mêmes, les groupes imitent la passivité de la matière inerte. »

35. *Ibid.*, p. 209.

36. *Ibid.*, pp. 196 et 202-203.

37. Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville* (1966), chap. III, « La mémoire collective » (trad. fr. Livre et Communication, 1990) : « En élargissant la thèse d'Halbwachs, je dirais que la ville elle-même est la mémoire des peuples; et comme la mémoire est liée à des faits et à des lieux, on peut dire que la ville est le *locus* de la mémoire collective. Ce rapport entre le *locus* et les habitants de la ville devient par conséquent l'image prédominante, l'architecture, le paysage; et de même que les faits s'inscrivent dans la mémoire, des faits nouveaux apparaissent et se constituent comme formes dans la ville. C'est de cette manière concrète que les grandes idées traversent l'histoire de la cité et lui donnent sa forme. » Rossi conclut son développement par l'analogie suivante : « L'idée de la ville réalise ainsi l'union entre le passé et le futur; elle traverse la ville, comme la mémoire traverse la vie d'un individu. » Halbwachs, à côté des principaux représentants de l'école française de géographie, est parmi les références les plus fondatrices et les plus récurrentes du livre de Rossi, qui mobilise d'ailleurs la presque totalité de l'œuvre du sociologue, non seulement les travaux sur la mémoire mais toutes les recherches sur la classe ouvrière, le tracé des voies, et jusqu'à la fameuse thèse de doctorat sur

*Les Expropriations et le prix des terrains à Paris de 1860 à 1900*, E Cornély & Cie, Paris 1909.

38. Le géographe Eugenio Turri, spécialiste de longue date de l'anthropologie et de la sémiologie du paysage, a récemment développé, sans que les noms d'Halbwachs ou de Rossi n'apparaissent dans son abondante bibliographie, une réflexion culturaliste assez voisine sur le paysage comme théâtre, et en particulier comme « théâtre des mémoires » : *Il paesaggio come teatro, dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venise, 1998. Assez curieusement, l'auteur ne semble pas soucieux ni d'inscrire sa démarche dans la tradition pourtant déjà assez ancienne de cette métaphore du théâtre, ni a fortiori de discuter les nombreuses objections qui ont été soulevées sur la capacité de cette dernière à rendre compte du paysage contemporain (cf. en particulier l'essai déjà cité de John Brinkerhoff Jackson : « Landscape as Theater »).

39. La psychogéographie est « l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus » (Internationale situationniste n° 1, juin 1958, p. 13).

40. Kay Larson, « Les excursions géologiques de Robert Smithson », in *Robert Smithson, le paysage Entropique 1960-1973*, MAC, Musées de Marseille - RMN, 1994, p. 42. Outre ce remarquable catalogue d'exposition qui contient notamment la traduction française des principaux textes de Smithson, nous utilisons ici Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, 1996 (édition établie par Jack Flam), et Robert Hobbs, *Robert Smithson : Sculpture*, Cornell University Press, 1981.

41. Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit : Earth Projects » (1968), in *Le Paysage entropique*, pp. 192-197. À propos du concept difficile de *Non-Site*, que Smithson forge en 1968 pour désigner ses propres œuvres quand elles se rapportent à des sites ou des paysages sans se confondre avec eux (installations dans des galeries, films projetés, textes...), Jack Flam, dans son introduction à l'édition des *Collected Writings* (« Reading Robert Smithson »), insiste aussi, à juste titre, sur un court texte non publié par Smithson, « A Provisional Theory of Non-Sites » (1968), où l'on trouve une tentative de définition qui, bien que « provisoire », n'en est pas moins éclairante : « Lorsque l'on dessine un schéma, le plan au sol d'une maison, un plan de rue pour localiser un site, ou une carte topographique, on dessine un "tableau logique en deux dimensions". Un "tableau logique" diffère d'un tableau figuratif ou réaliste en ceci qu'il ressemble rarement à la réalité dont il tient lieu. C'est une *analogie* ou une *métaphore* en deux dimensions — A = Z. Le *Non-Site* (un *earthwork d'intérieur*) est un tableau logique en trois dimensions qui, pour être *abstrait*, n'en représente pas moins un site existant dans le New Jersey (les plaines de Pine Barrens). C'est par cette métaphore en trois dimensions qu'un site peut en représenter un autre qui ne

lui ressemble pas — d'où l'expression de *Non-Site* » (*Collected Writings*, p. 364).

42. Les éditeurs du catalogue *Le Paysage entropique* ont eu la bonne idée de donner la liste complète des ouvrages que contenait cette bibliothèque. L'autre livre de Freud est *Totem and Taboo* dans une édition de 1918.

43. Paul Cummings, « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute » (1972), in Robert Smithson, *Collected Writings*, pp. 286-287.

44. *Ibid.*, pp. 282-283. On peut également entendre un écho de ce que dut être cette visite freudienne du *nightwood* romain dans un autre texte de la maturité où Smithson réinvente à sa façon, et presque à contre-emploi, la métaphore centrale de l'art classique de la mémoire : « Dans les babels illusoire du langage, un artiste ne devrait avancer qu'en vue de se perdre, de se griser de syntaxes enivrantes, en quête de bizarres intersections de sens, corridors mystérieux de l'histoire, échos inattendus, formes d'humour inconnues, ou vides dans la connaissance... mais cette quête est risquée, pleine de fictions insondables, d'architectures et contre-architectures infinies... à la fin, si fin il y a, peut-être ne trouve-t-on que des réverbérations dépourvues de significations. (...) On peut considérer cet article tout entier (...) comme un « musée » monstrueux construit à partir de surfaces à facettes multiples qui renvoient non pas à un mais à plusieurs sujets au sein d'un même édifice de mots : une brique = un mot, une phrase = une salle, un paragraphe = un étage de salles, etc. *Le langage devient un musée infini dont le centre est partout, les limites nulle part* ». « Un musée du langage au voisinage de l'art » (1968), in *Le Paysage entropique*, p. 183. Nous empruntons la traduction de la première partie de ce passage à Jean-Pierre Criqui qui le cite dans « Ruines à l'envers », *Les cahiers du MNAM* n° 43, printemps 1993, p. 7.

45. « La ville crée l'illusion que la terre n'existe pas. Heizer appelle ses *earth projects* "l'alternative à l'absolutisme du système urbain". » « Une Sédimentation de l'esprit : Earth Projects », in *Le Paysage entropique*, p. 192.

46. « Entropy made visible », interview avec Alison Sky, in *Collected Writings*, p. 304.

47. Kay Larson, « Les excursions géologiques de Robert Smithson », in *Le Paysage entropique*, *op. cit.*, p. 40.

48. « A museum of language in the vicinity of art », in *Collected Writings*, *op. cit.*, p. 91, traduit dans *Le Paysage entropique*, *op. cit.*, p. 190.

49. « The artist as site-seer; or, a dintorphic essay » (1966-1967), in *Collected Writings*, *op. cit.*, pp. 340-345. À la faveur de ce jeu de mot phonétiquement parfait, Smithson change le sens de « touriste » (*sight-seer*, littéralement « regardeur de vues ») en substituant à la notion de vue (*sight*) celle de site (*site*). Les dernières lignes de cet essai inachevé, et parfois diffi-

cile à décrypter, rendent du moins assez clair le sens de cette substitution : « L'art ne communique pas seulement à travers l'espace, mais aussi à travers le temps. Les catégories "formelles" du "modernisme" ont négligé ce fait. Les préoccupations rationnelles du cubisme ou du retour à l'impressionisme par le moyen du "color field painting" s'efforcent de contenir l'art dans les "histoires du goût" Mais l'esprit appartient à l'art tout autant que l'œil. Parler constamment "de l'œil et de la vision" est un problème linguistique et non pas un problème visuel. Tous les concepts abstraits sont *aveugles*, parce qu'ils ne renvoient à rien qui ait été déjà vu. Le "visuel" trouve son origine dans l'énigme de l'ordre aveugle, ou, pour le dire en un mot, dans le *langage*. L'art qui ne s'adresse qu'à la rétine de l'œil est coupé de ce réservoir ou paradigme de la mémoire. Au contraire, quand l'art et la mémoire se combinent, nous commençons à percevoir la syntaxe de la communication. »

La meilleure traduction qui nous vienne à l'esprit pour *site-seer* (si toutefois l'on nous permet de jouer à notre tour sur l'homophonie) est évidemment *visiteur*.

50. Une traduction de ce texte figure dans *Le Paysage entropique*, *op. cit.*, pp. 180-183. Nous lui préférons toutefois celle des *Cahiers du MNAM* (n° 43, printemps 1993, pp. 16-23), qui présente en outre l'avantage d'être introduite par un essai de Jean-Pierre Criqui : « Ruines à l'envers, introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson ».

51. Comme l'écrit Robert Hobbs, les *Monuments* descendent directement « de ces guides du XVII<sup>e</sup> siècle qui se présentaient comme les descriptions objectives de tous les monuments majeurs d'une ville, d'une région ou d'un parc, alors qu'ils invitaient en fait leur lecteur à de véritables voyages dans la sensibilité esthétique ».

52. Sur ce passage où Smithson cite Nabokov, voir les éclaircissements apportés par Jean-Pierre Criqui, art. *cit.*, pp. 9-10.

53. « Il semble que les "enfants de la guerre", ceux qui sont nés après 1937-1938, furent "nés-morts", pour user d'une expression chère aux Hell's Angels. Le philosophisme de la "réalité" prit fin après que les bombes eurent été lâchées sur Hiroshima et Nagasaki et que les fours eurent refroidi. Tout prit une "apparence" cinématographique vers la fin des années cinquante. La "nature" n'est plus qu'une *série infinie* de "plans fixes" : nous sommes dans ce que Marshall McLuhan appelle le "Reel World" » (« Un musée du langage au voisinage de l'art », in *Le Paysage entropique*, p. 190).

54. Robert Hobbs, *op. cit.*, p. 89 : « La jonction entre Rutherford et Clifton se fait à travers Passaic, une ville transformée en une longue rue principale, sorte de strip qui se poursuit sur une distance interminable, plus de quatre miles, avant de devenir la rue principale de Clifton. Passaic est donc un pont entre Rutherford et Clifton; on notera d'ailleurs que le premier arrêt de Smithson est le pont qui enjambe le

fleuve Passaic. »

55. Paul Cummings, int. cit., in *Collected Writing*, p. 271 : « I was also very interested at that time in natural history. In Clifton, my father built what you could call a kind of suburban basement museum for me to display all my my fossils and shells... » C'est nous qui soulignons.
56. Kay Larson, art. cit., p. 43.
57. Ce recueil de nouvelles, joint à plusieurs autres, a été republié dans les années quarante sous le titre *Make Light of It*.
58. William Carlos Williams, *Autobiographie*, chap. 58, « Le poème Paterson » (trad. fr. Gallimard, 1973, pp. 442-443).
59. William Carlos Williams, *Paterson* (éd. Ch. MacGowan, New Directions, 1992). Les cinq livres du poème furent respectivement publiés en 1946, 1948, 1949, 1951 et 1958, et des fragments du sixième, après la mort de l'auteur, en 1963. Je dois à Luc Baboulet de m'avoir signalé un article qui, paru en 1960 dans *Landscape* — la revue de « géographie humaine » créée par J. B. Jackson —, non seulement décrit parfaitement l'étoffe de *Paterson* mais fait aussi très bien comprendre, rétrospectivement, tout ce que Smithson a pu trouver chez Williams : « *Paterson* est unique, non par son manque de structure narrative ou de personnage — Whitman, Pound et Eliot s'en sont également passés — mais par sa combinaison unique de la prose et du vers, la plupart du temps sous forme de passages lyriques régulièrement interrompus par des fragments de prose. Cette prose, qui consiste en lettres adressées au « Docteur Paterson », en anecdotes tirées de l'histoire locale et en documents hétérogènes comme chroniques judiciaires ou statistiques géologiques, n'a aucune unité logique parce qu'elle matérialise les choses diverses et séparées qui sont immédiates et locales, et qui viennent directement de l'endroit. Entre et autour de ces choses émergent les vers, en des styles passablement différents qui suggèrent autant d'étapes dans l'engendrement des idées à partir des choses : certains, demi-nés, mal dégrossis, commencent à peine à émerger, d'autres sont manifestement accouchés, distincts, et avaient été du reste publiés séparément comme poèmes à la fin des années vingt ou des années trente. Mais à l'intérieur de la structure de *Paterson*, ils sont des artefacts *in situ*, des idées toujours reliées à l'endroit (*locality*) par un invisible cordon ombilical. Bien qu'elles croissent jusqu'à se distinguer physiquement des choses dans lesquelles elles ont été conçues, les idées ne peuvent vivre séparées de leurs sources. Le mélange de la prose et du vers dans *Paterson* rappelle constamment au lecteur que la ville est enracinée dans son lieu comme l'idée dans la chose » (Joseph Slate, « The Living City : William Carlos Williams' Paterson », *Landscape* vol 10, n° 1, automne 1960).
60. *Autobiographie*, p. 443.
61. *Paterson*, *op. cit.* : « a reply to Greek and Latin with the bare hands... »

62. *Autobiographie*, p. 443.

63. « Conversation in Salt Lake City » (1972), interview with Gianni Pettena, in *Collected Writings*, p. 298.
64. Cf. « Robert Smithson on Duchamp », interview with Moira Roth (1973), *Collected Writings*, pp. 310-312 : « I met Duchamp once in 1963 at the Cordier-Ekstrom Gallery. I just said one thing to him, I said, "I see you are in alchemy". And he said "Yes". »
65. « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape », *Artforum*, février 1973. Gilles Tiberghien a donné une traduction de ce texte, d'abord dans *Pages-Paysages*, n° 2, puis en annexe de son livre *Land Art*, Carré, 1993. Une autre traduction figure dans le catalogue *Le Paysage entropique*, *op. cit.*, pp. 210-215
66. « Face au rêve rationaliste et faustien d'un nouvel éden progressif qui surgirait de l'ordonnement humain de la nature, Bob (Smithson) opta pour la construction par-ci par-là de quelques petits coins d'enfer : Asphalt Rundown, Partially Buried Woodshed, le projet de profanation du récif de Vancouver avec du verre cassé » (Carl André, cité par James Lingwood, « L'entropologue », in *Le Paysage entropique*, p. 35).
67. Il est vrai que l'entretien avec Alison Sky de 1973 sera encore intitulé « Entropy made visible ».
68. Ces deux régions privilégiées ne sont cependant limitatives ni de la culture de projet de l'architecte ni de son aire d'intervention actuelle. Formé d'abord dans sa ville natale, c'est ailleurs, en particulier à Londres et à l'Architectural Association, qu'il est allé ensuite se frotter plusieurs années à la culture et au métier de l'architecture. Et depuis plus de deux décennies qu'elle est « basée » à Genève, c'est encore et de plus en plus ailleurs (en Italie, aux États-Unis, en Bolivie...) que sa double activité de projet et d'enseignement tend à se transporter.
69. On peut voir là un autre effet de « l'air de Genève », un état d'esprit que Georges Descombes, dès son retour de Londres en 1974, s'est efforcé d'entretenir au sein même d'une école d'architecture qui, à la différence des polytechniques de Lausanne et de Zürich, est logée, comme l'école d'arts plastiques sa voisine, au sein même de l'université, et donc au carrefour de traditions intellectuelles particulièrement riches dans les domaines de l'histoire, de la critique, de la géographie comme des sciences de l'homme et de la terre en général. Avec quelques amis, Descombes crée alors dans cette école une structure au fonctionnement relativement autonome, le Centre de recherches et d'expérimentation (CREX), afin de développer un enseignement de l'architecture par la pratique concrète du projet jusqu'à la réalisation effective de « très petites choses » : mobilier, structures éphémères conçues en participation, installations provisoires, etc. C'est à l'intérieur de cette structure collective qu'ont été élaborées les premières œuvres plus durables de Descombes, situées dans la périphérie genevoise, comme la maison

du docteur à Bossy et, surtout, le parc de Lancy. Ces deux réalisations ont du reste constitué des expériences importantes à travers lesquelles se sont affinés des savoir-faire, des techniques et des instruments théoriques qui figurent aujourd'hui parmi les spécialités les plus originales du milieu architectural genevois : en matière de sauvegarde du bâti vernaculaire ou moderne dans le premier cas — cf. les interventions du « Collectif d'architectes » pour le rural de Landecy ou pour le sauvetage des Bains des Pâquis —, et en matière de lecture dans l'épaisseur historique des sites dans le second cas... puisque l'architecte-cartographe Alain Léveillé, pilote de l'*Atlas du territoire Genevois*, peut être pratiquement considéré comme le co-auteur du parc. Enfin si la pensée de l'historien du territoire qu'est André Corboz a certainement constitué un très fort stimulant pour ces expériences *in situ*, ces dernières ont à leur tour nourri cette réflexion, comme on peut le voir non seulement dans les textes que Corboz a expressément consacrés au parc de Lancy ou plus tard à la voie Suisse, mais également dans quelques essais de portée plus générale où il s'est attaché à exposer l'arrière-plan théorique dont ces expériences relèvent — en particulier dans « Le territoire comme palimpseste » (in *Diogène* n° 121, janvier-mars 1983).

70. Sur le parc de Lancy, cf. Georges Descombes *Il territorio transitivo/Shifting Sites*, Gangemi editore, 1988, qui réunit des textes de Franco Purini, André Corboz, David Cooper, Georges Descombes, Herman Hertzberger et Giordano Tironi. Sur la Voie Suisse, cf. *De Morschach à Brunnen, Voie Suisse, l'itinéraire genevois*, Office du Livre, Fribourg, 1991, avec notamment les contributions de Richard Long, Max Neuhaus, Carmen Perrin, André Corboz, Alain Léveillé, Bernard Trottet, Cyrille Chatelain et Rodolphe Spichiger, Maurice Pianzola et Hervé Gauville.

71. *De Morschach à Brunnen*, p. 31.

72. On pourrait voir là une image parfaite de la *suburbia* classique : cet endroit où l'on est, écrit Alberti, « incomparablement plus libre qu'à la ville », et où l'on peut « ouvrir sa porte sans être tiré à quatre épingles »... Michel Simon est enterré au cimetière du Grand Lancy.

73. Le concept de « terrain d'aventures », d'origine anglo-saxonne, désigne une aire réservée aux enfants, où du bois et des matériaux sont mis à leur disposition pour construire des cabanes. Christopher Alexander, qui le range au nombre de ses fameux *patterns*, définit l'*adventure playground* comme un endroit « where the play is wilder, and where the children have access to all kinds of junk » (*A Pattern Language*, § 73, Oxford University Press, New York, 1977 p. 368).

74. André Corboz, « Memoria sì, citazione no », in *Shifting Sites*, p. 18.

75. Georges Descombes, « Notes pour David Cooper », in *Shifting Sites*, p. 39.

76. William Carlos Williams, *A Voyage to Pagany*, § 18 « In Rome » (New Direction Books, 1938, p. 116).

77. C'est sans doute l'un des endroits du parc où l'influence du travail de Hertzberger, en particulier pour l'école Montessori, est la plus sensible.

78. « Topographic imagination »... Dans ce remarquable essai consacré aux grands paradigmes qui ont successivement gouverné le génie topographique des jardins et de l'architecture de paysage depuis la Renaissance, Elissa Rosenberg s'attache à caractériser l'émergence contemporaine de ce « mapping impulse », par contraste avec la scénographie perspective dominante dans les jardins classiques. En reprenant le concept d'*art de dépendre*, forgé par Svetlana Alpers pour différencier la tradition picturale hollandaise du modèle perspectiviste italien, l'auteur en propose une sorte d'extrapolation à cet art contemporain du paysage « qui ne considère plus simplement le terrain comme un moyen ou un élément de composition, mais au contraire l'exprime et le célèbre explicitement comme un matériau ».

79. Basée sur la comparaison de documents cartographiques anciens et modernes, et sur leur confrontation avec les éléments du paysage observé sur place, la démarche d'Alain Léveillé vise à introduire justement, dans des cartes d'un genre nouveau, la dimension du temps et de la mémoire. Il s'agit de rendre compte en deux dimensions, non seulement de l'état du territoire en question, mais de son épaisseur. Entre les *permanences* ou les *disparitions* qu'il permet de noter, entre les éléments ou les dispositifs qui se sont conservés et ceux qui ont été effacés, ce travail s'attache en particulier à relever les *persistances*, les voix que des éléments ou des syntaxes enfouies de ce paysage continuent néanmoins de faire entendre dans sa conformation actuelle. En rendant lisibles ces traces et leur rôle dans la morphologie du site, il contribue à rendre cette dernière mieux compréhensible. Cette entreprise cartographique d'un genre nouveau, développée actuellement à l'échelle de tout le canton de Genève, fournit aux maîtres d'œuvre un instrument de lecture susceptible de les aider à fonder leurs projets dans le substrat territorial où ils sont amenés à intervenir. La publication des feuilles de l'*Atlas du territoire genevois*, commencée en 1993, se poursuit actuellement au rythme de une à deux par livraison. Toutes les portions du territoire sont couvertes par deux cartes. Tandis que la première superpose deux documents cartographiques distants de plus de 150 ans (le cadastre Napoléonien de 1815 et le plan d'ensemble actuel), la seconde en glisse un autre, intermédiaire (le plan d'ensemble des années trente-cinquante), qui permet de mieux saisir l'époque, la nature et les causes des transformations. La lecture, en transparence, de ces superpositions (et en particulier de la seconde), réclame un effort mental qui n'est peut-être pas sans analogie avec celui qu'il faut faire pour passer de la contemplation d'un paysage de Vernet à celle d'un Braque. La collaboration de Léveillé à la conception du parc de Lancy a été évidemment l'une des expériences décisives qui ont conduit à la conception de l'*Atlas*. Cf. *Atlas du territoire genevois, permanences et modifications cadastrales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Genève 1993.

80. « À l'opposé du regard fixe, fasciné et passif, l'architecture peut affirmer la possibilité de la présence du corps, de l'action et du libre choix. Plutôt que d'imposer une "imagerie", le projet doit s'efforcer de révéler les capacités du site, d'en exposer la richesse, la singularité et la variété. Révélateur, mesure et reconnaissance du lieu, le projet est aussi invitation multiple à le parcourir, et, ainsi le découvrant, à le recréer sans cesse. » Georges Descombes "La définition d'un territoire", *Spazio e Società*.

81. « Notes pour David Cooper », in *Shifting Sites*, pp. 38-39.

82. David Cooper, « Continuous present », in *Shifting Sites*, op. cit., p. 32. Le titre de ces quelques lignes est une allusion explicite : « On pense à Gertrude Stein et à son idée d'un "présent continu" du temps intérieur — et puis aussi, pour mettre en jeu les dimensions spatiales, à cette idée centrale chez elle de la structure narrative comme paysage, et d'une relation plus intime entre structure narrative et architecture. » David Cooper fut entre autres l'auteur (avec Ronald Laing) de *L'Antipsychiatrie*.

83. Ce château construit après l'occupation napoléonienne pour Charles Pictet de Rochemont, et qui abrite aujourd'hui la mairie de Lancy, est toujours adossé au sommet du coteau, d'où il surplombe aujourd'hui une « Praille » entièrement couverte par les voies de la gare marchandise. Seuls quelques jardins ouvriers, improvisés sur le talus des voies en bas du coteau, témoignent encore de la vocation que le grand diplomate genevois, inspiré par les physocrates anglais, avait su conférer à ce territoire en en faisant le théâtre de ses expériences d'agronomie modèle. Des expériences d'ailleurs poursuivies jusqu'au début de notre siècle au sein du fameux pensionnat Haccius qui, en 1853, devait prendre possession du château et du domaine et qui, quelques années avant de fermer ses portes pour cause de guerre mondiale, devait donc accueillir parmi ses élèves le jeune William Carlos Williams. Ce dernier, lors du tardif grand tour européen qu'il finit par entreprendre en 1924 sur l'insistance d'Ezra Pound, fit un crochet par Lancy : « And there was the old gateway with the enormous horsechestnut trees over the entrance. But the school had ceased to exist. The town had taken it for a City Hall. He wandered about the grounds and lived again those old torments and delights — until he could endure it no longer, — it had worn so thin » (W. C. Williams *A Voyage to Pagany*, op. cit., p. 233). L'école communale que fréquentèrent Georges Descombes et Alain Léveillé, quelque cinquante ans après le séjour de Williams à Lancy, était justement située dans le parc du château, c'est-à-dire au bord du plateau, en balcon sur le paysage de Genève, aux premières loges de la spectaculaire mutation suburbaine qui devait se produire sous les yeux de leur génération.

84. William Carlos Williams, *Autobiographie* (1948), trad. fr. par Jacqueline Ollier, Gallimard, 1973, pp. 45-46. Le mot « ruisseau » est en français dans le

texte. Il est à noter que Borges a lui aussi fait se télescoper Genève et la côte est-américaine, le Rhône et le fleuve Charles, dans une nouvelle intitulée « L'autre », qui engage justement — et de quelle façon vertigineuse ! — les thèmes de l'âge, de la mémoire et de l'identité (*Le Livre de sable*, trad. fr. Gallimard, 1978, pp. 7-18).

85. « Transparency : literal and phenomenal », *Perspecta*, 1963, réédité in Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (MIT Press, 1976). Cet essai, écrit initialement à l'université d'Austin au Texas en 1955-1956, fut traduit et commenté en allemand par Bernard Hoesli en 1968 (*Transparenz*, Birkhäuser, Bâle). C'est cette édition suisse accompagnée des commentaires de Hoesli qui a à son tour été traduite en français : *Transparence, réelle et virtuelle* (éditions du Demi-Cercle, Paris, 1992). Nous ne suivrons pas cette traduction qui s'égare souvent assez loin du texte anglais.

86. *Ibid.* : « Les cinq couches d'espace qui divisent verticalement le volume du bâtiment et les quatre couches qui le coupent horizontalement viendront toutes solliciter l'attention tour à tour; et ce tramage de l'espace entraînera un flux permanent d'interprétations. »

87. Dans un second essai, présenté comme la suite du premier, Rowe et Slutzky se sont eux-mêmes appliqués à étendre leur concept de transparence phénoménale à des architectures bien antérieures au cubisme : « Now if Caprarola (...) shows phenomenal transparency, we are obliged to conclude that, after all, it is neither a new nor even a post-Cubist manifestation » ("Transparency : literal and phenomenal, part II", 1956, repris dans Colin Rowe, *As I was saying*, tome I, MIT Press, 1996, p. 83).

88. Curieusement, Rowe et Slutzky n'ont pas envisagé, du moins dans ce texte, d'étendre l'application du concept de transparence phénoménale au traitement de l'assiette paysagère. Leur analyse du projet pour le Palais des Nations, qui pourrait avoir eu notamment pour fonction de démontrer la pertinence de ce concept à l'échelle de l'urbanisme ou du paysage, ne nous semble, de ce point de vue, qu'à moitié concluante. En se focalisant sur la stratification des plans verticaux définis par les façades ou par les masses plantées dans le parc, en n'abordant pas celle des couches horizontales, et encore moins substratales, cette analyse ne parvient, en l'appauvrissant, qu'à répliquer celle de la villa Stein, et non à la transposer. Pourtant, la "conception paysagère" du projet pour le Palais des Nations, avec sa poétique de la "cote zéro", aurait sans doute permis d'illustrer tout l'intérêt qu'il peut y avoir à basculer au sol le concept de transparence phénoménale. Cf. Le Corbusier, *Une maison, un palais*, Crès 1928, pp. 88-95.

89. À propos du projet pour le Palais des Nations : « Le Corbusier's planes are like knives for the appropriate slicing of space. » (Rowe et Slutzky, « Transparency I », art. cit., p. 175).

90. *Collage City*, MIT Press, 1978, p. 49.