



HAL
open science

Salisbury selon Golding ou la geste folle de l'architecture

Michel Morel

► **To cite this version:**

Michel Morel. Salisbury selon Golding ou la geste folle de l'architecture. Colette Stévanovitch; René Tixier. Surface et profondeur. Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75e anniversaire, 7, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.405-415, 2003, GRENDEL, 2-901198-35-X. hal-04695189

HAL Id: hal-04695189

<https://hal.science/hal-04695189v1>

Submitted on 12 Sep 2024

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.

Salisbury selon Golding
ou
la geste folle de l'architecture

L'architecte est un poète qui pense et parle en construction
Renzo Piano

De tous les actes, le plus complet est celui de construire
Valéry

En hommage à Maurice Novarina (1907-2002)

Parler d'architecture en termes contemporains n'a guère de sens concernant *The Spire*, le roman que William Golding a consacré à la construction au XIV^e siècle de la flèche de la cathédrale de Salisbury. On le sait, en ces domaines, la répartition des tâches et leur importance respective n'étaient pas à l'époque ce qu'elles sont aujourd'hui. Pourtant ce texte centré autour de la vision d'un donneur d'ordre au statut incertain, sauf qu'il est celui qui a l'initiative du projet et trouve l'argent et l'énergie pour le mener à bien, compose un tableau emblématique du faire naître architectural dans son essence même. Tour à tour cas exemplaire d'une démarche transhistorique — la geste de l'architecture —, et profondeur quasiment métaphysique d'un récit structuré par le drame de cette construction, l'acte créateur se donne ici dans sa rencontre fulgurante entre deux univers mis en tension, celui de la situation d'époque et celui de l'imagination individuelle. Sur les ruines de la vie de ceux qui l'entourent, et de la sienne, le protagoniste élève l'« engin de pierre » — « that stone contraption which hangs out there over our deliberations » (202),¹ ricane le Père Anselme qui n'a jamais cru à cette entreprise —, où la cathédrale trouve son achèvement (187). Contre ceux qui s'en tiennent aux apparences (190) : « You see only the outside of things » (190), Jocelin, à qui sa vision prête des oreilles pour entendre et des yeux pour voir ce que tous ignorent (192), mène le combat entre le « à-naître » architectural et une double matérialité, celle de ces congénères et celle de la technique dans son dépassement limite, puisque jamais on n'avait construit aussi haut jusque-là (145). Tel est bien l'héroïsme du bâtisseur si directement évoqué par Viollet-le-Duc lorsqu'il reconstitue l'épopée gothique dans sa constante

¹ William Golding, *The Spire*, Faber and Faber, 1964. Toutes les références sont à cette édition.

quête d'équilibrations nouvelles.² Ici, c'est la matière qui paraît souffrir, la pression exercée sur les quatre piliers à la croisée du transept les faisant « chanter » sous le poids de la structure ajoutée en dépit de l'absence de fondations. Jocelin en vient à transférer dans son dos même (psychosomatiser, dirions-nous), cette pression à la fois physique et psychologique (« I have given it my back », 189), qui l'empale (114) et le laisse littéralement désarticulé en fin de parcours après avoir réduit Roger, le maître d'ouvrage, à un état quasiment animal.

La construction de la flèche compose et parcourt ainsi une sorte d'abécédaire de l'humain, ici restitué de façon lacunaire, des faiblesses et des forces de l'aventure architecturale dans un de ses moments les plus intrépides en même temps que les plus éclairés.

A comme architecture

« Architecture », entre *archè* (le commencement et le commandement) et *tektonikos* (le charpentier/bâtitseur)³ : l'archè et l'ordre, la pensée secrète à l'œuvre dans le bâtir « entre le construire et le connaître » (Valéry)⁴ ; « l'archè gratifie [la construction] d'une ordonnance, d'un apparaître spectacularisant (*phanesthai*), et d'une origine assignable, soit d'un triple supplément »⁵ ; l'édifice « élève l'âme en présentant dans l'évidence l'image de l'invisible »⁶ : la technè au point de rencontre de l'art et de la technique, la « tecture » comme engendrement, selon Heidegger.⁷

En l'absence de plans originels et sans autre preuve que son inspiration, Jocelin dit savoir ce que les constructeurs premiers voulaient (40), alors que les flèches ne sont pas un trait dominant de l'architecture religieuse anglaise. C'est sa façon à lui de légitimer le possible qu'il imagine et qu'il défend avec un courage féroce : « 'My dares are big ones!' 'Well?' 'Four hundred feet of dare!' » (44). Jocelin est le visionnaire solitaire, personnification romantique, peut-être anachronique, d'une entreprise démiurgique. Ce qu'il veut de toutes ses forces, dans sa « transe de volonté » (152), c'est inscrire sa vision dans la pierre (21). Et une fois l'entreprise lancée, lorsqu'il décide soudain de monter au sommet de la tour en cours de construction, l'évidence de sa démarche s'impose à lui, l'évidence d'avoir projeté et accompli cet acte, l'évidence de cette

² Eugène Viollet-le-Duc, *L'Architecture raisonnée*, Hermann, 1964.

³ Daniel Charles, « Architecture et philosophie », *Encyclopaedia Universalis* 2, 1988, p. 554.

⁴ Paul Valéry, *Œuvres* II, « Eupalinos », p. 128.

⁵ Daniel Charles, « Architecture et philosophie », p. 554/c.

⁶ Plotin, cité par Daniel Charles, « Architecture et philosophie », p. 555/c.

⁷ Heidegger, « Bâtir Habiter Penser », cité par Daniel Charles, « Architecture et philosophie », p. 556/c.

élévation physique et spirituelle : « 'Of course,' he cried, 'Of course' » (101) ; l'évidence aussi de cette folie, car il fallait être fou pour construire à cette hauteur (120 mètres, la plus haute de toutes les flèches médiévales) : « you have to be crazy to build as high as this » (146) ; « our spire will be a diagram of the highest prayer of all » (120). En même temps, parti de cette évidence « si simple » et criante en son origine (168), Jocelin se voit projeté dans le pays de nulle part (« the uncountray », 186), le territoire encore inexploré de l'aventure humaine. Quelle que soit la fin du roman (la folie et la mort de Jocelin, la suggestion que la tempête détruit partiellement l'édifice de fiction), la flèche de la cathédrale réelle est toujours là, offerte à notre contemplation dans son équilibration délicate, inscrivant dans le ciel la vérité d'un acte architectural limite, hymne de pierre à la mémoire de ses constructeurs anonymes héroïques.

C comme chute, comme choix

Le fantasme de l'effondrement est inscrit au cœur de l'acte architectural : effondrement de la voûte de Beauvais en 1284, double effondrement de la gigantesque tour de Fonhill, désintégration de ponts suspendus distordus par les effets de résonance.

Très tôt les piliers de la cathédrale se courbent et « chantent » sous la pression de la construction nouvelle, et la terre se met à danser au fond de l'excavation à la croisée du transept, ce trou central qui servira de tombe au bedeau assassiné dans le moment où la panique s'empare de l'équipe des ouvriers. Le maître d'ouvrage imagine les piliers s'écartant et s'éployant comme une fleur, et matériaux et hommes chutant soudain dans l'air pour venir s'empiler dans la cathédrale (118).⁸ Jocelin se représente lui-même l'affalement soudain des octogones de bois destinés à rigidifier la flèche de l'intérieur (119), chute qui aura bien lieu au moment de leur mise en place finale (160). Pour sauver la nouvelle construction de l'orage qui s'abat sur elle à peine terminée, Jocelin monte une ultime fois à son sommet pour y ficher le supposé clou de la Sainte Croix qu'on lui a envoyé de Rome. La dernière vision qui nous est donnée de l'édifice le montre donnant légèrement de la bande en direction du cloître (189). La flèche ne tombera pourtant pas.⁹ Lorsque le maître d'ouvrage déserte le chantier, à quatre pattes, gémissant et bientôt hurlant d'une terreur incoercible, se mesure dans toute son ampleur la différence entre le regard qui s'en tient aux évidences du corps raisonnable, regard purement technique, et

⁸ Nous avons nous-mêmes d'autres images en tête de l'effondrement d'édifices sur eux-mêmes, et comme suspendus à mi-chute pendant quelques secondes, le jour du 11 septembre 2001 à New York.

⁹ On pourrait croire entendre l'écho du « Yet it still stands » (187) dans le « It still stands » admiratif du narrateur dans *Ever After* de Graham Swift, au spectacle du pont jeté par Brunel sur la Tamar et inauguré en 1860 (Picador, 1992, p. 203).

celui de la volonté inspirée qui ne veut voir que le possible inventé et désiré, au mépris et en dépit des signes de catastrophe menaçante. La puissance de l'esprit l'emportera finalement sur la vie, et sur la raison des quatre protagonistes principaux du roman, indifférente victoire de la construction réussie écrasant corps et sensibilités, par le fait d'une volonté qui ne cédera jamais. Jocelin est celui qui à l'instar de la flèche faisant ployer les piliers, pèse sur son Chapitre, littéralement sur le cou des chanoines (201).

La chute est aussi celle du protagoniste faillible, qui pour mener son projet à bien, joue de la chair désirante de ceux qu'il utilise, a recours au chantage, provoque trois morts et se détruit lui-même. Mais cet envers théologique de l'acte de construction n'invalide aucunement la prouesse de l'œuvre achevée. Matériau nécessaire à sa construction, il se voit intégré comme les autres matériaux dans le bâtiment lui-même. « The cost of building material » (126), tel est le constat ambigu sur le prix humain et matériel à payer pour ce grand œuvre de sa vie, le constat et l'acceptation : « build me in with the rest of them » (188).

« I was chosen you see. After that, I spent my life finding out what the work would be and then doing it » (183). Vocation qui lui tombe dessus sans qu'il sache d'où elle vient. Ici, ironie suprême, étant donné l'œuvre accomplie, d'une sélection venue du lit de plaisir d'un roi vieillissant.

E comme équilibration, comme épopée

Fragilité d'une équilibration dynamique à l'extrême du possible — « up here, where solidity balanced in midair among the birds » (111) —, la flèche est l'exemple même des prouesses de l'architecture gothique. Comme le dit le maître d'ouvrage : « You think these walls are strong because they're stone ; but I know better. We've nothing but a skin of glass and stone stretched between four stone rods » (117), ou encore, le narrateur : « When the wind blew, you could not hear the pillars singing though you could think of them down there; four needles stuck in the earth, holding up this world of wood and stone » (148), et plus loin encore : « they believed the thing would snap those four needles down there like alder sticks » (150). Dans leur jeu actif de poussées et de contre-poussées, jeu continué jusqu'à ce jour et sous nos yeux, les cathédrales et la flèche de Salisbury sont la preuve de la vérité matérielle mais inspirée qui fut et reste celle des constructeurs gothiques, vérité masquée aux regards du spectateur non averti par leur apparent statisme et le fait qu'elles nous paraissent indestructibles. Comme dans toute grande architecture, les formes de l'art gothique nous donnent à voir en son schème intrinsèque (le mot « pattern » revient très souvent dans *The Spire*) la rencontre unique et exploratoire entre l'invention d'un possible conçu aux limites de l'imaginable et la technique qui simulta-

nément lui a donné naissance et en est née. Ce « diagramme » selon Jocelin (120)¹⁰ est aussi celui des champs de forces qui maintiennent l'édifice debout. Dans aucun autre type de construction, à l'exception peut-être des configurations presque théoriques concrétisées par Niemeyer dans les bâtiments officiels de Brasília, ou de l'empilement de ponts suspendus qui constituent le Centre Pompidou à Paris, se devine à tel point l'adéquation entre la structure fondatrice et la forme au sens le plus abstrait du mot. La force du récit de Golding est justement de remonter à la vision fondatrice où s'origine le bâtiment, de la réinventer, et d'en montrer la présence vive dans l'équilibration prolongée de ce bâtiment unique, au travers de laquelle elle continue de se manifester jour après jour.

Le combat oppose l'inspiration quasiment bornée et obsessionnelle du visionnaire qui invente un réel possible, à la prudence perplexe et sceptique des hommes de métier qui ne jugent que par l'expérience du passé et ne peuvent donc répondre aux questions du premier qui de toute façon ne les écouterait pas :

'Have you ever known a building sing before?'

'Never. We're surrounded by new things. We guess; and go on building.'

He bent his thick neck and stared into the sky.

'And now the spire; another hundred and fifty feet of it. Father — this is enough!' (116)

De l'épopée, l'aventure architecturale retient ici la « stylisation utopique », mais non l'immaturité dont parle Lukacs,¹¹ puisqu'elle produira l'un des hauts faits architecturaux médiévaux, quand bien même les hommes qui le réalisent seraient saisis d'effroi et de terreur d'être les premiers à s'élever ainsi progressivement dans ces hauteurs inconnues. Les uns après les autres, ils désertent en silence le chantier à la simple idée de se trouver là où personne avant eux ne s'était aventuré (148). Ils partiraient tous s'ils n'étaient aiguillonnés par les certitudes hypothétiques de celui qui fraie le chemin devant eux et ne cesse jamais de croire très concrètement à l'accomplissement final de la forme parfaite qu'il a imaginée. Devant l'énormité de l'entreprise, Jocelin a cherché des hommes de foi et dit n'en avoir pas trouvé (165). Lui qui ne veut penser qu'à l'essentiel qu'il a projeté, en vient à classer les gens en trois catégories : « You see, there were three sorts of people. Those who ran, those who stayed, and those who were built in » (166). En défense des seconds, accusés de tous les vices par l'envoyé de Rome,¹² il ne sait répondre qu'une chose : « 'They were bold men' » (168).

¹⁰ Diagramme constamment menacé par son inverse : « Perhaps it's a diagram of the folly they don't know about » (128).

¹¹ « Le roman est la forme de la virilité mûrie, par opposition à l'infantilité normative de l'épopée. » Georg Lukacs, *La Théorie du roman*, Tel Gallimard 1995 (1920), p. 66.

¹² « 'Murderers, cutthroats, rowdies, brawlers, rapers, notorious fornicators, sodomites, atheists, or worse.' » (167)

F comme flèche, comme foi, comme folie, et surtout comme forme.

La nouveauté radicale apportée par la flèche est qu'elle est l'instrument concret de l'appropriation du paysage par l'homme. Du haut de la tour, déjà, Jocelin observe comment, du fait de cette érection nouvelle, le monde alentour a changé de nature, se transformant en une sorte de coupe (106), image idéale de circularité où nous lirions maintenant les symptômes, si ce n'est le syndrome, de l'ethnocentrisme. La cathédrale est devenue le centre vers lequel convergent trois vallées, un point focal à partir duquel, si la flèche avait mille pieds, il pourrait, pense-t-il, contempler le pays tout entier (106). Par sa présence visuelle, la flèche réorganise la vie alentour. Sa nouveauté aventureuse donne corps à la centralité jusqu'alors incomplète, présente mais inexprimée dans la cathédrale antérieure, autour de laquelle tout maintenant se réorganise : « In a flash of vision he saw [...] how the tower was laying a hand on the whole landscape, altering it, dominating it, enforcing a pattern that reached wherever the tower could be seen, by sheer force of its being there. [...] The countryside was shrugging itself obediently into a new shape » (107-108). Ce centre qui à son tour servira d'aiguillon à la création picturale d'un Constable magnifiant par échos successifs le geste premier, ce geste dont se nourrit et dans lequel s'accomplit la geste architecturale nationale et mondiale de l'architecture. Ces représentations picturales où une flèche démesurée semble écraser la construction qui lui sert de support, ne font que systématiser et agrandir les signes de la saga mythique de l'art de construire : partout à la surface de la terre, la répétition de cette rencontre entre vision et matérialité, la multiplication de ces édifices « qui semblent chanter par eux-mêmes » (Valéry, 95) qui, entre abstraction et matérialité, érigent leurs structures de plus en plus vertigineuses,¹³ expressions toujours nouvelles de l'homme dans sa multiplicité et son unité.

I comme ignorance, et intuition

Celui qui ne sait pas, sait. Jocelin ne connaît rien ou presque en matière de liturgie et de rituel, lui qui a été promu « Provincial » au mépris de toutes les règles religieuses. Provincial, il l'est et le reste aux yeux des autres : « Provincial. Of a province, away from the centre of things, limited in vision and scope » (181). Et pourtant, c'est lui qui du fond de son ignorance illuminée établit une nouvelle référence dans l'histoire des cathédrales. Car l'inspiration, dans sa folie même, est le centre séminal de nouvelles influences.

Vu le mode de fonctionnement itinérant des confréries de bâtisseurs, on sait que l'innovation se jouait dans la répétition et la reprise des mêmes principes, principes sans cesse repensés d'un lieu de construction à l'autre. L'innovation

¹³ Le projet du studio Libeskind retenu pour remplacer le World Trade Center atteindrait 533 mètres de hauteur.

excentrée devenait de ce fait même nouvelle référence, le centre d'initiative dépendant moins alors des hiérarchies de pouvoir en place que des règles du métier lui-même en ses réussites locales, loin du cheminement ordinaire des décisions et influences urbaines. En ce sens, le savoir ignorant de Jocelin est le vrai savoir qui dépasse et transcende le savoir officiel. Aux questions matérielles des enquêteurs venus de Rome, il ne peut répondre que de façon elliptique : « 'There aren't enough words' » (167), ses certitudes et références intérieures étant de nature poétique. Par contre ceux qui croient savoir, ne savent pas : le père Anselme découvre avec effarement que Jocelin n'a jamais été éduqué et formé aux choses de la religion (« They never taught you to pray! », 195) et voudrait recommencer au commencement, alors que Jocelin se meurt d'avoir réussi un chef-d'œuvre inspiré et incontesté.

Et comme dans la plupart des romans de Golding, c'est l'apparence et la surface rationnelles qui reprennent le dessus dans le renversement ultime de point de vue narratif : une fois Jocelin finalement enfui par la fenêtre de sa dernière vision céleste, en réalité les yeux du père Anselme penché au-dessus de lui pour l'entendre confesser sa foi, la règle de tous les jours peut reprendre le dessus, enrichie qu'elle est désormais par cette construction, ajout majeur au capital occidental de l'architecture. A l'instar de toute aventure humaine risquée mais réussie, la flèche est maintenant devenue évidence, ce qu'elle n'était pas avant le dernier coup de marteau et son achèvement final. Alors se comprend vraiment la justesse prophétique du fantasme architectural qui s'empare de Jocelin dans les premiers moments du récit : « the geometric lines would leap into a picture of infinity » (69). C'est bien la force de ce texte que de nous installer dans cet entre-deux entre le projet et la réalisation, dans la vérité aventureuse et périlleuse d'un projet finalement mené à bien.

P comme poésie

« It was as if I had acquired a new ear for hearing, a new eye to look with. For the whole building revealed itself to me. The whole building spoke » (192). Où se devinent les grandes vérités de Paul,¹⁴ de Coleridge,¹⁵ et même de Bottom dans *A Midsummer Night's Dream*,¹⁶ le poétique étant par définition ce qui fait voir, ce qui extrait la « quiddité » selon Duns Scot, l'« inscape » de Gerald Manley Hopkins (schème intrinsèque, ou schème de l'intrinsèque dans la

¹⁴ 1 *Corinthians* 2 : 9-10 : « the eye hath not seen, and the ear hath not heard, neither have entered into the heart of man, the things which God hath prepared for them that love him ».

¹⁵ *Biographia Literaria*, Everyman's Library, Londres, 1967, p. 169 : « an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand. »

¹⁶ « The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was. » *A Midsummer Night's Dream*, 4.1 207-210.

traduction de Pierre Leyris). En ce sens, l'architecte est essentiellement poète, lui qui sait voir et fait voir en le concrétisant ce qui était en attente de conception dans son imaginaire créateur. Poésie spéciale cependant en constante négociation avec la matière et ses exigences indépensables.

Dans ses derniers moments, Jocelin ne sait plus penser et s'exprimer que par équivalences poétiques. Sa quête de beauté et de vérité se résume pour lui en l'éclat d'un martin-pêcheur en vol, entraperçu lors de sa dernière sortie, ou l'éblouissement causé par un pommier en fleurs, ce qui sera sa dernière vision au moment de mourir : « *It's like the appletree !* » (223). L'univers de Jocelin est celui des équivalences positives ou négatives, la flèche devenant pour lui « un marteau de pierre » qu'il a troqué contre la vie ou la pensée de quatre personnes conduites à la mort et au désastre (222).

S comme structure

Une triple construction ressort d'un texte régi par l'équivalence entre ces trois niveaux. La première, née de la vision première et conduite à son achèvement concret, correspond à l'édification de la flèche. La seconde est doublement métaphorique : il y a tout d'abord l'ambivalence menaçante du corps-bâtiment — « 'What is man's mind Roger ? Is it the whole building, cellarage and all ?' » (213), ou encore « *life is itself a rickety building* » (190) — ; il y a aussi la différence, hauteur inversée, entre Jocelin et ceux qui ne voient et ne savent pas — « He saw to what a height of mind he must climb, ladder after ladder, if it were to answer, so he prepared once more to climb » (169) — ; la troisième construction, de nature narrative, nous conduit dans la fidélité au point de vue intérieur du protagoniste à un brouillage grandissant, à une opacité à la fois clinique et métaphysique, puisque nous ne voyons plus que ce qu'il voit, et sommes ainsi conduits jusqu'au seuil de son échappée initiatique, avant de retomber dans la vie de tous les jours, et sa pseudo-distance, par le fait du renversement narratif final.

Dans le tiraillement entre le corps-profondeur et le savoir-hauteur, se devine la logique du système ptoléméen alors en vigueur où, comme le montreront bien les reprises picturales futures du mythe de la tour de Babel, l'architecture établissait très naturellement une sorte de liaison entre microcosme et macrocosme. Aucune différence alors entre hauteur physique et élévation spirituelle, et entre fondations absentes, cave ténébreuse de l'esprit, sensualité, jeux de pouvoir et médiocrités journalières. Le système paraît empreint d'une clarté parabolique. Quant au texte lui-même, il mime le récit intérieur qui se donne par lambeaux à Jocelin (156), dans sa prise de conscience des compromissions qui le conduisent à l'échec-réussite final : faillite absolue en termes la morale ordinaire, et aux yeux des autres, réussite totale en termes d'œuvre terrestre et de richesse intérieure : la conscience de Jocelin s'épanche

finalement dans une transition visionnaire qui serait l'équivalent païen de la conclusion de la *Divine Comédie*, la rose mystique étant ici remplacée par la chevelure de Bérénice qui est aussi celle de la femme aimée malgré lui. L'avancée du texte reproduit de façon inversée la montée vers cette vision, alors que le corps se délite et finit par abandonner le combat : moins le regard du texte est clair plus il suggère les virtualités d'une version de vie tolérante et ouverte sur toutes les combinatoires, non accomplies celles-là, d'un savoir intuitif et hypothétique : « There ought to be some mode of life where all love is good, where one love can't compete with another but adds to it » (214). Comme si la vérité architecturale étendait sa validité à tous les niveaux du texte, l'amour y étant vu comme construction syncrétique et cumulative élevant et enrichissant progressivement le monument invisible de la vie individuelle.

V comme vision, comme vitesse

La vision de Jocelin est de nature fondamentalement romantique, et donc foncièrement anachronique. Il s'agit bien du moment d'inspiration d'un être jeune, sensuel sans le savoir, chaleureux, en même temps que très inculte, révélation (168) qui fait penser aux illuminations mystiques historiques de celles et ceux que leur vie plaçait hors des chemins de la connaissance et de la société ordinaire. Une sorte de feu qui jaillit dans le ciel (191) qui lui révèle l'exacte image (191) de la cathédrale terminée, sorte d'oraison de pierre (191), ou représentation d'un homme vivant en prière (192). Une fois cette illumination passée, il se retrouve devant une église comme amputée de ce qu'elle pourrait être (193-194). Cette « vision ou révélation » s'impose à lui comme une nécessité impérieuse (168). D'elle, de sa logique à la fois personnelle, spirituelle et surtout architecturale, tout le reste découlera, comme le constate, incrédule, l'enquêteur de la Curie (168). Il n'y a rien là du travail de plume, de calcul et de papier de l'architecte penché sur ses brouillons d'épure, ou faisant maintenant jouer son ordinateur. Et pourtant comme le répète Valéry, à propos de la poésie, et Heany après lui,¹⁷ pour l'architecte aussi, il y a ce qui est « fait », donné par l'inspiration¹⁸ et ce qui est « trouvé », ce que dans sa quête d'une suite digne de ce donné premier, l'artiste va chercher à reconstruire à force de labeur et de métier.

¹⁷ Seamus Heaney, *Preoccupations*, « The Makings of a Music » : « I am interested in the way Valéry's two kinds of poetic lines, *les vers donnés* and *les vers calculés*, are combined ». Faber and Faber, 1985, p. 68.

¹⁸ On peut aussi penser à l'exclamation de Picasso selon Malraux : « Quand ça marchait bien, murmure Jacqueline de sa voix du souvenir, il descendait de l'atelier en disant : 'Il en arrive encore ! Il en arrive encore !' », *La Tête d'obsidienne*, Gallimard 1974, p. 72. Ou encore au constat étonné de Michaël Gaumitz (Le Monde, 11 avril 2003, p. 32) : « Ça sortait, ça jaillissait, j'étais primé, c'était montré. »

Au-delà de cette reconstruction doublement hypothétique : l'architecte procède-t-il ainsi, et était-ce bien la démarche des bâtisseurs du Moyen Age, la vérité du tableau construit par Golding porte plutôt sur le côté non intellectualisé de la chose, sur le fait que le « regard intérieur » (139) de Jocelin mélange inextricablement vision matérielle et foi, comme on pourrait imaginer que ce fut le cas pour tous ces créateurs anonymes des bibles de pierre que sont les cathédrales. Une autre vérité, plus centrale encore, et plus transhistorique, concerne l'adéquation intérieure, peut-être le combat, entre la puissance plus ou moins visionnaire de forme et le sens des possibilités techniques. Dans la version de Golding, cela se marque par la rencontre métaphorique entre géométrie et foi. La mention des lignes géométriques qui s'inscrivent dans le ciel au-dessus de la tour incomplète revient plusieurs fois, et ce dès le début du récit : « He let his eyes rest on the invisible geometric lines that sketched themselves automatically above the battlements » (35). C'est là l'essence même de l'acte architectural, la conception de formes dans un geste partiellement gratuit,¹⁹ emporté vers une sorte de lyrisme extraverti et illuminé. C'est ce qui frappe tous ceux qui entourent Jocelin : la démesure de sa démarche, la simplicité naïve de ses certitudes, l'aveuglement volontaire face à tout ce qui pourrait entraver ce projet dont la dimension phallique insistante pourrait faire penser à une sublimation d'autant plus primaire et impérative qu'elle s'ignore. Voyage au centre de l'acte de création, de ses enfermements, de ses ambiguïtés, le texte fait de cette dernière une sorte de patrie rêvée régie par une innocence qui a valeur d'évidence. N'y a-t-il pas toujours chez le grand artiste quelque chose de la vision enfantine, de sa perception des fondements qui échappent à l'œil adulte habitué, une vision qui se conserverait telle qu'en elle-même dans la maturité, alors que chez l'enfant, elle ne perdure guère au-delà des premiers moments de conscience réflexive, et donc de distance, accompagnant le passage à l'âge de raison ? La création architecturale d'exception a toujours ce quelque chose d'une projection visionnaire, sorte de folie se plaçant en marge et au-delà de la norme acquise. Ne l'est-elle pas d'autant plus à notre époque que les moyens techniques la libèrent de façon toujours plus inédite, et que la pression de la tradition générique s'est quasiment effacée ?²⁰ Il y a loin de l'invention codifiée par la reprise et la répétition, propre aux bâtisseurs de cathédrale, à la liberté multipolaire des architectes d'aujourd'hui. Ce qui leur est pourtant commun, au centre de l'interprétation de Golding, c'est la mise en acte de l'imaginaire, le jeu d'abord virtuel d'une invention en quelque sorte logique puisqu'elle reçoit bientôt la sanction de son accomplissement concret dans les faits de la réalité de vie ; ceci à l'opposé de certains projets fonctionnels mais

¹⁹ A l'exemple du projet de la fondation Pinault sur l'Île Seguin, véritable navire de verre qui reprend en les transcendant les formes des usines Renault, ou de la proposition du studio Libeskind, retenue pour remplacer les deux tours du World Trade Center à New York.

²⁰ Comme dans l'exemple du *Guggenheim* construit à Bilbao par Frank Gehry (1997).

utopiques du XVIII^e siècles, tel le cénotaphe de Newton par Etienne-Louis Boulée, rêves fantasmés mais jamais exécutés.²¹ En contemplant la flèche de Salisbury, il est difficile de ne pas reconnaître qu'il y a beaucoup de vérité dans la version que le roman nous donne de sa construction, dans cette présentation quasiment auto-réflexive de l'acte de création, surtout si on se rappelle que les limitations techniques de l'époque rendent cette réussite encore plus stupéfiante, et si on se replace aussi dans cette course à la hauteur qui semble avoir marqué l'entreprise gothique dans son ensemble.

Cet être de vision, ce fou inspiré, le jeune sculpteur le représente en des gargouilles dont la face est l'expression même du mouvement, celle d'un aigle en vol, saisi dans la vitesse infinie mais immobile du vent de l'esprit (24). Les yeux en sont aveugles : « It is true. At the moment of vision, the eyes see nothing » (24). Ces gargouilles sont bien le corrélatif objectif, comme la tour elle-même, de l'acte créateur anonyme dans son unicité irréductible : création (celle du jeune sculpteur) de création (celle de Jocelin), et derrière elles, création du roman de Golding. De là la communion en esprit entre les deux personnages, et leur joie inexprimable (24), et peut-être celle de l'auteur que nous nous représentons penché sur son écriture ou méditant devant ces mêmes gargouilles, et donc par identification inévitable, du lecteur lui-même.

Au total, le texte dans son ensemble concrétise une double montée, montée à la fois physique, vers l'achèvement de la flèche, et intérieure, vers l'élaboration d'une sorte de maturité poétique qui prendrait en compte la vie toute entière, l'hymne de pierre étant aussi et simultanément un hymne à la beauté dans ses arcanes intérieurs les plus ambivalents, les plus torturés et les plus complexes. Méditation métaphysique non religieuse, ce roman nous donne à penser et à contempler la richesse latente de l'acte architectural : comme s'il ne demandait qu'à être décrypté par un regard qui ne s'en tiendrait pas à son apparence mais entrerait dans sa logique hypothétique, et mystérieuse dans sa réussite même ; comme s'il n'atteignait sa pleine puissance que dans la contemplation éclairée de celui qui littéralement se l'approprie, et ainsi l'accomplit.

²¹ *Utopie, La quête de la société idéale en Occident*, catalogue de l'exposition organisée à la BNF en 2000, Fayard 2000, pp. 138-139.