Lecture de la maquette du Pont de l'Europe (1989) de Gaetano PESCE

Jean-Pierre Maget

▶ **To cite this version:**

Jean-Pierre Maget. Lecture de la maquette du Pont de l'Europe (1989) de Gaetano PESCE. Philosophie. Université de Strasbourg, 2018. Français. NNT : 2018STRAC027 . tel-02924410

HAL Id: tel-02924410
https://theses.hal.science/tel-02924410

Submitted on 28 Aug 2020

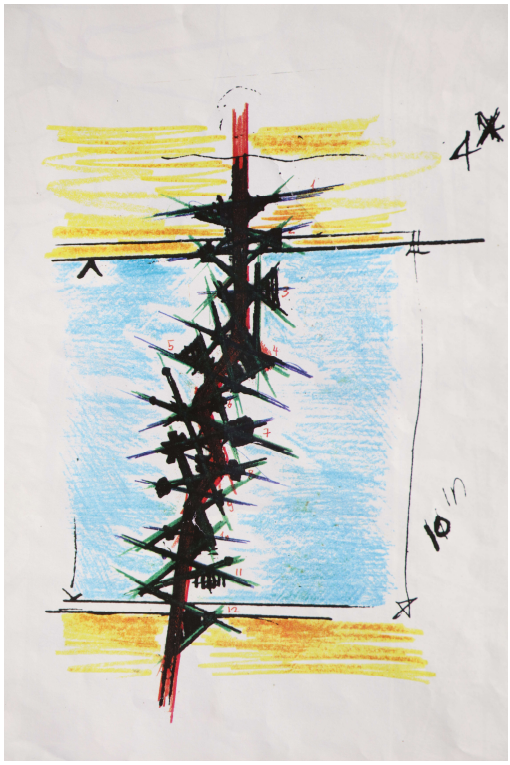
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

THÈSE (version consultable)
présentée le 2 novembre 2018 en vue d'obtenir le grade de Docteur en ARTS par

Jean-Pierre MAGET



Lecture de la maquette du *Pont de l'Europe* (1989) de Gaetano PESCE

THÈSE dirigée par :
Monsieur Daniel PAYOT — Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :
Monsieur Olivier LUSSAC — Professeur, Université de Lorraine
Monsieur Jean-François ROBIC — Professeur, Université de Picardie

AUTRE MEMBRE DU JURY :
Monsieur Germain ROESZ — Professeur émérite, Université de Strasbourg

Illustration de la couverture : esquisse du *Pont de l'Europe* par Gaetano Pesce.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Résumé de la thèse

En septembre 1989 la Ville de Strasbourg a présenté au salon *Utopies 89,* au Grand Palais à Paris, la maquette d'un *Pont de l'Europe* réalisée par Gaetano Pesce, architecte, designer et philosophe italien. Ce pont, en forme de "S" comme l'initiale de Strasbourg, devait enjamber le Rhin en amont pour relier la France à l'Allemagne d'Ouest en Est.

En 1989 la Communauté Économique Européenne n'était constituée que de douze États que, sur sa maquette, Gaetano Pesce a représentés deux fois :

- par douze pavillons nationaux individualisés et répartis sur le tablier du pont ;

- par la carte schématisée de l'Europe des douze implantée sous le tablier du pont, N/S.

L'extension de l'Union Européenne a rendu obsolète la réalisation du projet.

Depuis décembre 2013 la maquette est présentée dans les salles consacrées à l'Europe au Musée Historique de Strasbourg.

Mots-clé : Ponts, Europe, 1989, maquette, Strasbourg, Rhin..

In September 1989 the City of Strasbourg exhibited at the "Salon des Utopies" in the Grand Palais in Paris a model of a "Bridge for Europe" designed by Gaetano Pesce, architect, designer and philosopher. This bridge in the form of an "S", representing the initial of Strasbourg, was designed to cross the Rhine upstream of the city to link France in the West with Germany in the East.

In 1989 the European Economic was composed of only twelve states each of which was represented on Gaetano Pesce's model twice:

- First by a national pavilion situated on the bridge;

- Second by a schematic map of a Europe of the Twelve shown on the floor of the bridge, N/S.

The extension of the European Union, among other reasons, rendered the execution of this project out of date. Since December 2013 this model has been exhibited in the section dedicated to Europe in Strasbourg's History Museum.

Je remercie très vivement et respectueusement
Monsieur Le Professeur Daniel PAYOT
pour l'aide, les conseils et la documentation qu'il m'a fournis si généreusement.

« *À lui sans qui cette thèse*
ne serait que ce qu'elle est ».

SOMMAIRE

Abréviations ……

Brève notice biographique ……

1. INTRODUCTION ……

1.1. La situation de l'Europe en 1989 .....

1.2. La conception du projet .....

1.3. L'interprétation .....

1.3.1. Le rôle du pont .....
1.3.2. La fonction du pont .....
1.3.3. La lecture de la maquette du Pont de l'Europe .....

1.4. Le plan .....

1.4.1. Autour des Ponts .....
1.4.2. Autour de l'Europe .....
1.4.3. Les Arts autour de 1989 .....

2. AUTOUR des PONTS .....

2.1. Coup d'œil sur les Ponts .....

2.1.1. La symbolique du pont .....
2.1.2. Brève histoire des ponts ……..

2.1.2.1. Les ponts voûtés .....
2.1.2.2. Les ponts médiévaux en Occident .....
2.1.2.3. Les ponts de la Renaissance au XVIII^{ème} siècle .....…
2.1.2.4. Les ponts du XIX^{ème} siècle et du premier quart du XX^{ème} ....
2.1.2.5. Les architectures suspendues …….

2.1.2.5.1. Les ponts suspendus ……..
2.1.2.5.2. Les ponts à haubans ……...

2.1.3. Nouvelles techniques, nouveaux matériaux : l'ère des calculs …...

2.1.3.1. Nouvelles techniques ……..
2.1.3.2. Nouveaux matériaux …….

2.1.4. Quelques cas particuliers ……..

2.1.4.1. L'ascenseur ……...
2.1.4.2. Les aqueducs …….

2.1.4.2.1. Les aqueducs romains ……..
2.1.4.2.2. Les aqueducs en France aux XVII et XVIII^{èmes} ...

2.1.4.3. Les ponts de chemins-de-fer et les passerelles

2.1.4.2.3.1. Les ponts de chemins-de-fer …….
2.1.4.2.3.2. Les passerelles ……..

2.1.4.4. Le pont Valentré, dit pont du diable à Cahors ……..

2.1.4.4.1. Historique ……...
2.1.4.4.2. La légende du diable au pont Valentré …..
2.1.4.4.3. L'architecture militaire ……..
2.1.4.4.4. Quelques données techniques ……...

2.1.4.5. Le Pont-Neuf à Paris …….

2.1.4.5.1. Brève histoire du Pont-Neuf ……...
2.1.4.5.2. La pompe de la Samaritaine ……..
2.1.4.5.3. La statue de Henri IV ……...
2.1.4.5.4. Les activités sur le pont avant la Révolution ...

2.1.4.6. Le projet d'un pont sur le détroit de Messine par G. Pesce …….

2.1.4.6.1. La notice rédigée en anglais ……...
2.1.4.6.2. La notice rédigée en italien ……...
2.1.4.6.3. La forme en « S » des deux ponts ……...

2.1.4.6.3.1. « S » comme Similitude ……...
2.1.4.6.3.2. « S » en forme de point d'interrogation ...
2.1.4.6.3.3. Le « S » plagié ……...

2.1.4.6.4. Une union politique …….

2.1.4.7. Les ponts sur le Rhin à Strasbourg …….

2.1.4.8. La postérité des ponts ……..

2.1.4.8.1. Peinture, philatélie et numismatique ……..

2.1.4.8.1.1. La peinture ……...
2.1.4.8.1.2. La philatélie ……..
2.1.4.8.1.3. La numismatique …….

2.1.4.8.2. Quelques locutions liées aux ponts …….

2.1.4.8.3. Quelques ponts symboliques de réconciliation ….

2.1.4.8.4. Des ponts de discorde ……..

2.2. L'Eau .....

2.2.1. De l'eau cosmique à l'eau dans la ville …... .....

2.2.2. La philosophie de l'Eau …….

2.2.2.1. La nostalgie des eaux douces .....
2.2.2.2. L'Europe d'avant la CEE : le temps des Cyclopes .....…
2.2.2.3. Le reflet dans les Eaux : le Triomphe d'Ulysse .....

2.2.3. Autour des Eaux du Rhin .....

2.2.3.1. La carte d'identité du Rhin .....
2.2.3.2. Le parcours du Rhin …….

2.2.3.2.1. Son parcours géographique ……...
2.2.3.2.2. Son parcours historique ……...
2.2.3.2.3. Son parcours légendaire ……..

2.2.3.3. Le Rhin dans la littérature

2.3. L'interprétation ……...

2.3.1. L'objet de l'interprétation …….....

2.3.1.1. Le signe …….
2.3.1.2. Le sens …….
2.3.1.3. Le texte ……..

2.3.2. L'acte d'interprétation ……..

2.3.2.1. La mimésis ……..
2.3.2.2. Le cercle herméneutique ……..
2.3.2.3. L'interprétation réfléchissante …….

2.3.3. La position de l'interprète

2.3.3.1. Les préjugés .....
2.3.3.2. La critique …….

2.3.4. Interprétation et Connaissance …….

3. AUTOUR de l'EUROPE ……..

3.1. L'Europe ……

3.1.1. Le mythe d'Europe …….

3.1.1.1. Le lien entre la mythologie et la géographie ……..
3.1.1.2. Le mythe d'Europe vu à travers la littérature ……...

3.1.1.2.1. La littérature grecque ancienne ……...
3.1.1.2.2. La littérature latine ……..
3.1.1.2.3. La littérature française ……..

3.1.2. La Communauté Économique Européenne (CEE) …….

3.1.2.1. Les pères fondateurs de la CEE ……...
3.1.2.2. L'histoire de la CEE et des Traités jusqu'en 1989 ……..

3.1.2.2.1. De 1945 à 1959 …….
3.1.2.2.2. De 1960 à 1969 ……..
3.1.2.2.3. De 1970 à 1979 …….
3.1.2.2.4. De 1980 à 1989 …….

3.1.2.3. Les aspects juridiques de la CEE ……

3.1.2.3.1. Les traités européens …….
3.1.2.3.2. Les objectifs ……..
3.1.2.3.3. Les principes fondamentaux ……..

3.1.2.3.3.1. L'appel de Robert Schuman
3.1.2.3.3.2. Échec de la tentative d'armée européenne
3.1.2.3.3.3. La conférence de Messine

3.1.2.4. Gaetano Pesce et la politique italienne

3.2. La cartographie et les maquettes …….

3.2.1. La cartographie .....

3.2.1.1. L'illimité comme source de frontières .....
3.2.1.2. L'élargissement de la perspective .....
3.2.1.3. Les pensées et les certitudes .....
3.2.1.4. La cartographie du point de vue géographique .....

3.2.2. Les maquettes .....

3.2.2.1. L'histoire des maquettes ……

3.2.2.2. Le concept du design …….

3.2.2.2.1. L'étymologie du terme design ……..
3.2.2.2.2. L'origine du design ……...
3.2.2.2.3. Du Bauhaus à la crise des années 1930 …...
3.2.2.2.4. Le design organique de l'après guerre ……..
3.2.2.2.5. Le design et l'architecture ……...
3.2.2.2.6. De quelques définitions du design ……...

3.2.2.3. Les maquettes de Gaetano Pesce …….

3.3. Le Temps …….

3.3.1. Le concept Temps ……

3.3.1.1. La philosophie du concept Temps ……..
3.3.1.2. Les représentations du Temps ……...
3.3.1.3. La mesure et la nature du Temps …….
3.3.1.4. Une dualité indépassable ……..

3.3.2. Le Temps vu par Gaetano Pesce ……..

3.3.2.1. Le Temps espéré : celui de la Paix ……..

3.3.2.1.1. Les voies de communication ……..
3.3.2.1.2. Les couleurs ……...

3.3.2.1.2.1. Le bleu …….
3.3.2.1.2.2. Le vert …….

3.3.2.2. Le Temps représenté : celui de la CEE ……...

3.3.2.3. Le Temps du chaos : celui de la guerre et de l'archéologie

3.3.2.3.1. Le Temps de la guerre ……..

3.3.2.3.1.1. *Le Feld Maréchal Bonaparte* de Dutourd …..
3.3.2.3.1.2. *Outre-Terre* de Jean-Paul Kauffmann …….
3.3.2.3.1.3. Le Fascisme ……..

3.3.2.3.2. Le Temps retrouvé : celui de l'archéologie ……...

4. Les ARTS AUTOUR de 1989 …….

4.1. Genèse et tribulations de la maquette …….

4.1.1. Les pourparlers avec la Ville de Strasbourg ……..

4.1.1.1. Le financement de la maquette ……...
4.1.1.2. La présentation de la maquette au salon Utopies 89 ……...

4.1.2. La faisabilité du projet ……...

4.1.3. Qui est propriétaire de la maquette ?

4.1.4. La présentation de la maquette au Musée Historique ……..

4.2. La Technique et l'Art …….

4.2.1. La Technique ……..

4.2.1.1. Un enjeu majeur de l'art contemporain ……...
4.2.1.2. Le paradoxe de l'intérêt de l'art contemporain pour la Technique
4.2.1.3. Walter Benjamin : l'art à l'ère de la Technique …….
4.2.1.4. Theodor W. Adorno : le règne de l'industrie culturelle ……...
4.2.1.5. Martin Heidegger ……..
4.2.1.6. Gilbert Simondon ……..

4.2.1.6.1. L'objet technique se définit par sa cohérence interne
4.2.1.6.2. La genèse de l'objet technique …….

4.2.1.6.2.1. Son perfectionnement ……...
4.2.1.6.2.2. Le vif de l'invention ……..

4.2.1.7. Le point de vue de Gaetano Pesce sur la Technique ……...

4.2.2. L'Art ……..

4.2.2.1. Le tournant politique de l'esthétique …….
4.2.2.2. Le point de vus de Gaetano Pesce sur l'Art …….
4.2.2.3. Stefan Zweig et « le mystère de la création artistique » …….

4.3. Des formes d'art contemporaines du Pont de Gaetano Pesce ……...

4.3.1. Les Arts dans les années 80 du vingtième siècle ……..

4.3.2. La Musique ……..

4.3.2.1. Les observations de quelques écrivains ……..
4.3.2.2. La collaboration entre architectes et musiciens ……...
4.3.2.3. Une certaine vision du monde ……...

4.3.2.3.1. Le Corbusier
4.3.2.3.2. Iannis Xenakis
4.3.2.3.3. Notre-Dame de Tourette, œuvre commune …….
4.3.2.3.4. Leur influence sur Gaetano Pesce ……...

4.3.3. L'Architecture ……...

4.3.3.1. Le pont sur le Rhin et le pont sur le Basento …….

4.3.3.1.1. Le plan Marschall ……..

4.3.3.1.2. Les principes …….

4.3.3.2. Les songes et les réalités …….

4.3.3.2.1. Formes, Fonctions et Forces ……...
4.3.3.2.2. L'originalité ……..

4.3.4. Les Beaux-Arts ……

4.3.4.1. La peinture …….
4.3.4.2. Le design ……..

4.3.4.2.1. Les sièges en bois courbé de Philippe Starck ….
4.3.4.2.2. Les recherches sur les plastiques de G. Pesce ...
4.3.4.2.3. Gaetano Pesce et Philippe Starck, théoriciens …..

4.3.5. La Géographie ……..

4.3.6. La Littérature ……...

4.3.6.1. Les trois écrivains majeurs de l'Absurde ……...
4.3.6.2. L'Absurde chez Gaetano Pesce …….

5. CONCLUSIONS

5.1. Gaetano Pesce, un émule de Hubert Damisch ……...

5.1.1. « S'il y a une histoire, de quoi est-ce l'histoire ? » …….
5.1.2. « Un art du déplacement »……..
5.1.3. « Le sujet comme question : le point de vue » …….

5.2. Gaetano Pesce, un artiste italien

5.2.1. Italien ……...
5.2.2. Vénitien …….

5.3. Le projet est-il un échec ? ……..

5.3.1. La maquette : un monument ? …….
5.3.2. La maquette : une représentation politique de l'Europe à venir …...
5.3.3. La maquette : un moment de l'économie européenne.

ABRÉVIATIONS

CEE	Communauté économique européenne
DNA	Dernières Nouvelles d'Alsace (journal)
Doc.	Document
éd	édition
MAMCS	Musée d'Art Moderne et contemporain de Strasbourg
slnd	sans lieu ni date
sq	suivantes (*sequitur*)
trad.	traduction

Les citations ont généralement été insérées dans des paragraphes décalés, en italiques et entre guillemets.

Brève notice biographique de Gaetano Pesce

L'architecte, peintre, designer, sculpteur et philosophe italien Gaetano Pesce est né à La Spezia le 8 novembre 1939. Pendant ses études d'architecture à Venise, de 1959 à 1965, il s'est essayé au dessin industriel et a connu le succès dès 1962 à l'occasion d'une exposition de design à Padoue.

Son siège « *UP5 et UP6, Donna* » est l'une de ses œuvres majeures : créée en 1969 et communément appelée « *La Mamma de la série Up armchairs* », ce fauteuil s'inscrit dans l'esprit Pop Art du moment et dans l'œuvre globale de Gaetano Pesce.

Le fauteuil Feltri a connu lui aussi, un très vif succès à la fin des années 1980.

Après différentes collaborations et expositions, Gaetano Pesce a quitté Paris et, en 1983, il s'est installé à New York.

Les œuvres de Gaetano Pesce sont empreintes de thèmes récurrents chers à l'artiste : la surprise, la générosité, l'intimité, le confort, la sensualité, l'optimisme ... Mais le designer veille aussi à ce qu'elles soient fonctionnelles, drôles et qu'elles bousculent les idées préconçues ainsi que les stéréotypes : son art se veut innovant et anticonformiste, à l'encontre du design de masse industrialisé.

Gaetano Pesce a longtemps assuré des fonctions d'enseignement du design, notamment à l'école d'architecture de Strasbourg.

- « *Pour moi, la postérité de Duchamp et des futuristes consiste en ce renversement qui met l'industrie au rang des beaux-arts* ».[1]
- « *De quelles poutres, de quelles pierres, de quel béton bâtir les ponts pour qu'ils puissent unir des rives différentes ? Comment une même matière, bois ou fer, peut-elle toucher à la fois droite et gauche, France et Allemagne, terre et paradis ? Même mystère de simplicité dans le trait d'union* ».[2]

1. INTRODUCTION

[1] PESCE, Gaetano, «Duchamp», in *Réinventer le monde sensible, Abécédaire avec Philippe Garnier,* Buchet-Chastel, Paris, 2017, p. 63. ISBN 978-2-283-0282-92.

[2] SERRES, Michel*, L'Art des ponts*, éd. Poche-Le Pommier, 2013, p. 39 (126 p.) 506817. ISBN 9.782746.

En 1989, pour le compte de la Ville de Strasbourg, Gaetano Pesce a réalisé la maquette d'un pont sur le Rhin destiné à devenir le *Pont de l'Europe.* (**Doc. I**). À l'époque Gaetano Pesce était déjà un architecte et designer très réputé, y compris pour ses prises de position très personnelles. La Ville savait donc que la maquette qui devait lui être soumise ne serait pas banale et que l'on y lirait les idées de l'artiste à propos, certes de l'unité européenne mais aussi de *la vie* en général.

Bien qu'elle n'ait été formulée formellement qu'une trentaine d'années plus tard, la conception que Gaetano Pesce se fait des devoirs d'un designer est très claire :

> « *Le créateur de design dispose du pouvoir exorbitant de modifier la culture des objets. Il intervient sur une infinité de petites émotions quotidiennes, plus ou moins conscientes, qui naissent au contact des choses qui nous entourent. J'ai pris conscience de ce pouvoir assez jeune, mais il ne m'a pas effrayé. Mes valeurs étaient liées au corps, comme un garde-fou. […]*
>
> « *Par la forme, la texture, les couleurs des objets, on peut inciter les gens à penser, de façon plus immédiate que par le texte ou la parole. On les invite non pas seulement à concevoir, mais à vivre avec de nouvelles valeurs, ce qui risque d'être inconfortable au début. Donc, mieux vaut s'avancer en souriant comme Arlequin.*
>
> « *À l'origine, le mot design signifie projet, c'est donc un mot très ambitieux. Jusqu'où va ce projet ? Il s'étend aux émotions, à la pensée, au mode de vie tout entier. Le design en tant que projet, c'est le contraire de l'habitude et de la répétition, c'est une rupture constante, une ouverture perpétuelle. Or le mot design a une fâcheuse tendance à devenir le signe de ralliement de la bien-pensance. Il devient une modalité d'appartenance à un groupe. Il signifie le repli frileux et l'imitation.*
>
> « *Une certaine tradition du design s'est employée à appauvrir le mot. Il y a un design issu du totalitarisme et un autre totalement soumis au marché. Je redoute aussi les pouvoirs d'un certain minimalisme qui éteint l'émotion. Cette voie-ci me paraît sans issue : elle nous condamne à ne pas penser. La forme y éteint l'émotion au lieu de la stimuler. Le minimalisme est lié à l'économie extrême. Pour ma part, je me situe au contraire dans une certaine dépense de formes, d'idées, de couleurs.*
>
> « *Quant à la frontière entre artiste et designer, elle s'est estompée depuis longtemps. Je crois qu'elle s'effacera complètement si l'on parvient à redéfinir ce qu'est un artiste : c'est quelqu'un qui dépasse les limites de sa profession.*

Certains peintres deviennent des artistes, d'autres restent des peintres. Pour les designers, je dirais la même chose ».[3]

Cet *avertissement* étant acquis, il convient de préciser dans quel contexte précis de temps et de lieu, économique et politique, l'idée du pont a été élaborée.

1.1. La situation de l'Europe en 1989

La maquette représente le *bloc* des douze nations européennes qui, en 1989, se sont unies en une Communauté Économique Européenne (CEE). C'est donc la situation de l'Europe en 1989 qu'il convient de préciser et d'analyser pour comprendre le projet.

Le 25 mars 1957 les ministres des Affaires étrangères des six États européens membres de la Communauté européenne du charbon et de l'acier (CECA) - la *Belgique*, la *France,* l'*Italie*, le *Luxembourg*, les *Pays-Bas* et la *R.F.A.* – avaient signé à Rome le traité de la Communauté économique européenne (CEE) dont l'objectif était la création d'un marché commun par suppression des barrières douanières entre les pays membres.[4] Ce traité entra en vigueur le 1er janvier 1958.

Le 1er janvier 1973, *l'Irlande,* le *Royaume-Uni* et le *Danemark* intégrèrent la CEE,[5] à laquelle s'adjoignirent la *Grèce* le 1er janvier 1981, l'*Espagne* et le *Portugal* le 12 juin 1985.

En 1989 l'Europe communautaire comptait donc douze pays membres d'un total de 320 millions d'habitants, d'une superficie de 2 millions de km² dont les contrôles douaniers à leurs frontières communes avaient été abolis par les accords signés à Schengen (Luxembourg) le 14 juin 1985.

L'Acte Unique européen, signé en février 1986 et entré en vigueur le 1er juillet 1987, avait toutefois modifié le traité de Rome - et donc la CEE - afin d'accélérer la

---

3 PESCE, Gaetano, « Design », in *Réinventer …, op. cit.,* pp. 56-57.

4 Il était prévu que la CEE soit régie par plusieurs institutions : la *Commission* qui devait veiller au respect du traité et à laquelle était dévolue un rôle d'exécution ; le *Conseil des Ministres* qui rassemblait les ministres des États membres ; l'*Assemblée* et la *Cour de Justice*.

5 Les Norvégiens, par référendum, ont refusé d'adhérer à la CEE.

mise en place du marché intérieur dont l'achèvement était prévu pour décembre 1992. Cette date-clé avait été retenue par Gaetano Pesce - dès la seconde étape de son projet d'août 1989 - pour la construction effective du Pont dont il terminait la maquette. Pour parvenir à la mise en place de *l'Acte Unique*, il avait fallu renforcer les pouvoirs des institutions européennes (Conseil, Parlement, Commission) en élargissant le domaine de leurs compétences à l'environnement, la politique étrangère et la recherche technologique.[6]

1.2. La conception du projet

Avant la mise en chantier de la maquette Gaetano Pesce en a réalisé de nombreuses esquisses (**Doc. II à X**) dont il a illustré son projet du mois d'août 1989, le plus intéressant car il y expose ses intentions qui toutes, d'ailleurs, ont été concrétisées. Ce texte prouve que le projet ne correspond ni à l'Europe actuelle ni tout à fait aux cartouches qui figurent au pied de la maquette présentée au Musée Historique de Strasbourg, dans les salles consacrées à l'Union Européenne.[7]

Ce texte étant essentiel à la compréhension de l'œuvre, il convient de le reproduire intégralement :

> « *Seconde étape du projet. Août 1989.*
>
> « *Le projet que ce texte accompagne, doit être entendu comme une esquisse plus avancée que celle qui illustrait la première idée contenue dans le dossier de février 1989 ; « esquisse plus avancée », mais non définitive. La complexité du « Pont de l'Union Européenne* [8] *» requiert la mise en place d'un programme efficace en accord avec les Autorités prédisposées. Après cela, l'intervention d'architectes, d'artistes, de créateurs européens sera demandée, puis la contribution de techniciens, d'ingénieurs et de gestionnaires économiques, pour donner forme finale au projet dont la réalisation est prévue fin du XX*ème *siècle.*
>
> « *L'esquisse du projet présenté s'articule en trois parties :*

---

6 www.linternaute.com/histoire/motde/1681/o/1/1/cee.shtml

7 Ce cartouche omet le Luxembourg alors que cet État est l'un des six pays signataires du traité de Rome.

« *1) Le pont.*

« *2) La carte de l'Europe des douze.*

« *3) Deux centres pour les activités européennes.*

« *<u>1/ LE PONT</u>*

« *Pour une telle œuvre l'idée initiale de février dernier a légèrement changé. Notre attention se porte aujourd'hui sur une traversée à cinq voies de circulation dans chaque sens. La forme de ce Pont rappelle la lettre "S". Ceci est dû à la volonté de faire découvrir le site à qui, parcourant le Pont en voiture, verra le paysage selon cinq points de vue différents. Ce Pont est formé de douze segments fonctionnels dus entre autres aux nécessités techniques des joints de dilatation. Chaque fraction de route sera réalisée avec des matériaux de couleurs différents. De même les structures portantes du Pont sont à entendre comme différenciées. Ainsi, d'étape en étape, on pourra utiliser l'arc, la poutre, le câble portant ... Les poteaux portant les douze segments de route sont eux aussi différents les uns des autres. Ce sont plus que de simples structures verticales : chaque unité est relative à l'un des douze pays de la Communauté Économique Européenne. En d'autres termes chacun des pays de la CEE s'identifiera à l'organisme structural qui le représente. C'est-à-dire non seulement au niveau symbolique des matériaux (couleurs et formes), mais aussi spécialement dans une relation économico-productive. Ce seront ainsi des structures aux dimensions capables de contenir des lieux de production, d'exposition, de communication, afin de mettre spectaculairement en valeur les qualités respectives de ces pays.*

« *Citons comme exemple la structure emblématique des Pays-Bas* (**Doc. XI**). *Ce sera en réalité un édifice à divers niveaux faisant fonction de serres pour la culture de fruits et légumes ; une ferme autonome qui, pour fonctionner utiliserait l'énergie électrique produite par l'eau du fleuve. Ainsi le « pavillon-structure » des Pays-Bas est aussi un lieu utile. En visitant ces espaces, le public pourra non seulement prendre conscience de la fonction de cet important secteur économico-productif du pays mais aussi acquérir les produits cultivés.*

« *La France* (**Doc. XII**) *pourrait être représentée par la structure intégrant la fusée Ariane. Le visiteur verrait ainsi un produit de la technologie et de la créativité européenne dont il n'a jusqu'à présent qu'entendu parler. Des informations parallèles sur l'activité spatiale européenne (histoire, projet ...) pourraient être présentées dans des locaux attenants. Il serait possible en outre, d'envisager l'organisation d'un petit musée consacré à l'espace, exposant*

---

[8] La mention *Union européenne* est anachronique puisque la CEE n'a laissé place à l'UE qu'en 1992 (Traité de Maastricht). Ce texte, prémonitoire, fait allusion à une situation de fait mais non encore de droit.

des maquettes d'astronefs, des tests de matériaux utilisés dans l'industrie spatiale, des films de voyages spatiaux et autres documents à imaginer.[9]

« *L'Allemagne* (**Doc. XIII**)*, pays où le mouvement écologique a trouvé son développement le plus significatif, pourrait être symbolisée par une structure « verte ». Une petite colline se référant à la Forêt-Noire où le visiteur découvrirait plus profondément les « bienfaits » de l'écologie et prendrait conscience des devoirs individuels que cette idéologie comporte.*

« *L'Italie est représentée par un ensemble de structures fragmentaires*

(**Doc. XIII**) *: la créativité y dépend intimement de la constitution du pays en villes-républiques. C'est la raison du choix de ce type de structure qui accueillerait des lieux d'exposition pour des produits de la culture italienne tels des objets de design, la nourriture, les vêtements ...*

« *Un bloc résidentiel avec parking pour les fonctionnaires européens ou autres habitants* (**Doc. XIV**)*, ferait partie de la structure d'un autre des douze pays. Il se situerait en un lieu privilégié avec une vue superbe et relié à la ville de Strasbourg en dix minutes par un système d'autobus passant sur le Pont.*

« *Il sera possible de communiquer d'une structure à l'autre par des passages piétonniers secondaires. Ces parcours seront équipés de bars, restaurants, magasins, galeries, kiosques ... Chaque structure est reliée aux plates-formes au niveau du fleuve par des ascenseurs et escaliers.*

« *<u>2/ LA CARTE DE L'EUROPE des DOUZE</u>*

« *Une carte de l'Europe des douze à grande échelle prend son emplacement sous le pont, sur la partie non navigable du fleuve. Elle est constituée de plates-formes de béton délimitées par des coupures en perspective donnant naissance à une grille de canaux qui permettent à l'eau de circuler et provoquent l'effet spectaculaire recherché (imaginez ces canaux éclairés artificiellement le soir). Ces plates-formes seront soutenues par des pilotis de béton et reliées entre elles par de petits ponts. Selon les fonctions de chacune d'elles, divers matériaux pourront être utilisés. Cette grande carte de l'Europe est considérée comme un lieu de promenade, d'activités sportives, de spectacles de plein-air, de terrains de sports, de parc botanique, de détente, de piscine, de parkings, d'héliport ... Cet ensemble de plates-formes pourra suivre le relief de la vraie carte géographique, et chacune sera équipée de tous les services que de tels lieux nécessitent.*

[9] Tout cela est actuellement présenté au Centre aérospatial d'Illkirch-Graffenstaden, proche de Strasbourg.

« *3/ DEUX CENTRES POUR LES ACTIVITÉS EUROPÉENNES*

« *Le projet que nous présentons se compose aussi de deux édifices situés aux extrémités du Pont. Dans le passé, deux propositions de programme avaient déjà été suggérées. La première consistait en l'implantation d'un Centre pour la Communication. En particulier une chaîne de télévision franco-allemande ou européenne. Ou encore, un lieu traitant des divers moyens de communication (film, bande papier, partition ...). La seconde proposition pour un autre édifice concernait un centre d'Études et de Développement Européens. Des bâtiments supplémentaires pour d'éventuels futurs développements pourraient être créés sur les deux rives du fleuve. À ce propos, regardez la maquette : l'édifice représentant la Grèce et celui qui représente une partie de l'Espagne.*

« *En conclusion, nous tenons à répéter que ce projet entend commémorer l'union européenne. Non au travers d'un monument ou d'un lieu qui rappelle le passé. Il s'agit de souligner la fonction future du lieu aidant l'économie des territoires qu'il occupe. Il faut rappeler en outre son aspiration à être réalisé grâce au large concours de créateurs, de techniciens et d'experts provenant des différents pays européens. Une œuvre de grande envergure exprimant la foi et l'enthousiasme du futur de ce pays qui commencera à exister physiquement en l'année 1992. Qui exalte la collaboration et la volonté commune des différents pays européens au travers de l'entraide et du travail collégial de ses différents maîtres d'œuvre, créateurs, maîtres d'ouvrage : des autorités politiques aux autorités économiques, aux personnalités créatives et techniques. Pour contribuer à une œuvre pluraliste qui ne sera pas, comme dit, un monument à consommer visuellement mais par contre, un instrument utile pour qui le fréquentera ... Se réalisera de la sorte une œuvre « moderne » qui justifiera les investissements requis. Monument Européen pour le XXI*ème *siècle, le Pont de l'Union attirera sur les rives du Rhin les autorités économiques et culturelles qui en assureront la rentabilité* ».

Les esquisses originales illustrant ce projet ont été acquises par le Fonds National d'Art Contemporain dans les années 1990. Des copies - dans deux dossiers de pièces relatives à cette maquette - en ont été versées aux Archives du MAMCS (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg) par M. Jean-Yves Bainier dans les années 2010.

La maquette, à l'échelle de 1/500ème est constituée de « *résine, métal, bois, silicone et papier-mâché* ». Elle mesure 35x360x400 cm. Le pont représenté devait

être jeté sur le Rhin au sud de Strasbourg, à l'emplacement de l'actuel pont Pierre Pflimlin. Dans la nouvelle salle destinée à l'Union Européenne, au Musée Historique de Strasbourg, de petits encarts, avec photos, la destination des douze pavillons qui jalonnent le pont mais sans préciser à quel État correspond chacun d'eux :

- « *sur la rive française : salle de spectacles, cinémas, casino, hôtels imaginés par l'architecte Michel Gomez, ainsi qu'un jardin zoologique* (**Doc. XV**).
- « *serres illustrant la savoir-faire hollandais* » (**Doc. XI**) ;
- « *centre commercial (architecte Francis Parent*) » (**Doc. XI**) ;
- « *fusée Ariane illustrant la technologie européenne (architecte Francis Parent*) » (**Doc. XII**) ;
- « *hôtel du Monde (architecte Pierre Vercey*) » (**Doc. XIV**) ;
- « *centre européen de l'environnement (architecte Pierre Vercey)* (**Doc. XIII**) *et show-rooms pour exposer de nouveaux produits (architecte Gaetano Pesce*) » (**Doc. XIII**) ;
- « *studio d'enregistrement de la chaîne de télévision franco-allemande (architecte Michel Gomez*) » (**Doc. XVI**) ;
- « *centre d'expérimentation des matériaux et école d'ingénieurs (architecte Pierre Vercey*) » (**Doc. XVI**) ;
- « *centre serveur informatique (architecte Francine Leclercq)* (**Doc. XVII**) *et centre européen du patrimoine (architecte Michel Bubendorff*) » (**Doc. XVIII**) ;
- « *centre de rencontres européen sous le musée de la douane (architecte Gaetano Pesce*) » (**Doc. XVIII**).

La *seconde étape du projet* illustre le parti-pris architectural qui a présidé à l'élaboration de la maquette : « *Le critère, selon moi, c'est aussi l'émotion dans le détail* »,[10] ce pourquoi les maquettes de chaque pavillon national ont été réalisées par des architectes différents. Ceci explique la présence d'une fusée au pavillon français (**Doc. XII**), la forme allongée du pavillon-hôtel-résidence de fonctionnaires européens sous le tablier du pont (**Doc. XIV**), la forme d'une serre du pavillon des Pays-Bas (**Doc. XI**), celle d'une mandoline du pavillon de l'Espagne (**Doc. XVI**), le

[10] PESCE, Gaetano, « Pureté », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 165.

pavillon *écologique* de l'Allemagne (**Doc. XIII**), etc. Ces précisions ne sont toutefois qu'anecdotiques : l'essentiel réside dans la Symbolique.[11]

1.3. L'interprétation

Six mois après l'installation de la maquette de 1989 au Musée Historique de la Ville de Strasbourg (décembre 2013), la revue *L'Express* lui consacra un article d'une page, intitulé « *Le "Pont de l'Europe". Un beau ratage politique* ». Le rédacteur s'y faisait l'écho de la déception de la Ville de Strasbourg qui regrettait que ce projet n'ait intéressé les responsables politiques ni de France, ni d'Allemagne alors que, pour sa réalisation, leur soutien aurait été indispensable. Au pont lui-même n'étaient consacrées que ces lignes :

> « *C'était un projet fou, la représentation d'une Europe idéale, un manifeste politique, un gage d'espérance, bref une utopie véritable. [...] Formant un S (comme Strasbourg) rappelant la forme d'un pont de bois sinueux lancé vers Kehl en 1613, cet édifice prévu pour enjamber le Rhin à Plobsheim supportait douze bâtiments - un pour chaque pays - et dominait des îlots assemblés comme une carte de l'Europe et reliés par des passerelles [...]* ».[12]

Le but de cet article n'était certes pas d'analyser la portée symbolique de l'œuvre ; il est regrettable toutefois que vingt-cinq ans après sa conception, ce projet exceptionnel n'ait été évoqué par la presse qu'en fonction de la seule rancœur politique.

C'est pourquoi il paraît nécessaire d'en proposer une interprétation plus fine.

1.3.1. Le rôle du pont

Le *Petit Robert* définit ainsi le terme *pont* : « Du latin : *pons / pontis*. *Construction, ouvrage reliant deux points séparés par une dépression ou par un obstacle* ». De tout

[11] Les États membres de l'UE (ancienne CEE) étaient 28 en 2014 mais ils n'étaient plus que 27 en 2017.

[12] « Le Pont de l'Europe. Un beau ratage politique », signé M.S., in *l'Express,* n° 3280 du 14 mai 2014.

temps l'homme a voulu dominer la nature en s'octroyant le droit de remédier à ce qu'il considère comme une incongruité qui le dérange. Selon Paul Valéry, lorsque Léonard de Vinci se trouvait en présence d'une faille infranchissable, il n'avait qu'une idée : y jeter un pont qui l'enjambe.[13]

Le pont revêt deux qualités, l'une matérielle, l'autre cultuelle.

Du point de vue matériel, il permet, en le franchissant, de passer outre un précipice, une rivière, un bras de mer,[14] un État,[15] voire un continent.[16] Il permet aussi de franchir les obstacles créés par l'homme tels que des voies ferrées, des canaux, des immeubles, etc. Le pont est ainsi doté de multiples applications : *le pont de bateaux* ou *de radeaux*, attachés les uns aux autres ; *le pont volant*, sorte de pont composé de deux petits ponts placés l'un sur l'autre et disposés de manière à permettre à celui de dessus de s'avancer au moyen de cordages et de poulies attachés à celui de dessous : un pont destiné essentiellement au passage de troupes ; *le pont tournant* qui peut être retiré de l'un ou des deux bords, en le faisant tourner sur un pivot central ; *le pont levis* du château-fort : on le levait pour se protéger d'éventuelles incursions ; le *pont levant* qui se lève en son centre en deux parties, pour permettre la navigation tel le pont d'Arles peint par Van Gogh (**Doc. XX**) ou celui sur la Neva, à Saint-Pétersbourg ; *le pont suspendu* qui, ne reposant pas sur des piles, possède un tablier suspendu par des chaînes ou des câbles en fer,[17] etc.[18]

La symbolique cultuelle du pont est celle du passage. En permettant de relier deux emplacements ou deux rives - c'est à dire deux mondes - il apparaît dans la mythologie comme le lieu de passage des âmes de l'Ici-Bas vers l'Au-Delà. Il remplace le passeur - le nocher - qui, selon certaines religions, transportait les âmes d'un monde dans l'autre.

---

13 VALÉRY, Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Œuvres, Variété,* éd. NRF-La Pléiade, T. 1, Tours, 1957, pp. 1153 sq.

14 Sous le règne de Néron, un pont enjambait la baie de Naples.

15 Tel le pont qui relie actuellement le Danemark à la Suède (Malmö).

16 Les ponts qui, à Istamboul, joignent l'Europe à l'Asie.

17 L'un de ses récents avatars est le pont Chaban-Delmas sur la Garonne, à Bordeaux : son tablier s'élève pour permettre aux plus gros bateaux de passer en dessous (**Doc. XCVII**).

18 LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française,* Le Club français du livre, 1957, T. 3, p. 4839.

En tant que symbole d'un passage difficile, le pont est considéré comme maléfique autant que bénéfique. Jeter un pont reliant le monde quotidien à l'autre monde est un événement si important qu'il nécessitait l'intervention d'un *pontifex,* un constructeur de ponts sacerdotal pour permettre aux deux mondes de communiquer entre eux. Longtemps la construction d'un pont a été accompagnée de sacrifices rituels, le pont étant le symbole religieux du lien entre la cité et les dieux. À Rome, les prêtres chargés de la surveillance des pratiques et des rites religieux étaient qualifiés de *pontifices* soit, littéralement « ceux qui font les ponts ». Le plus haut magistrat sacerdotal de l'*Urbs* portait le titre de *Pontifex Maximus* : à l'origine c'était le roi puis un haut magistrat nommé à vie.

Cette charge est ensuite passée à l'évêque de Rome, le Pape, successeur de Pierre, détenteur du pouvoir temporel et spirituel sur la Ville.[19]

L'affect religieux n'est pas anecdotique : il est au contraire si puissant que seul le *pontifex* romain avait le pouvoir de présider à la construction d'un pont afin que la pureté sacerdotale de l'officiant rejaillisse sur l'œuvre. Cette pureté attachée à la fonction du *Pontifex Maximus* a été proclamée par l'empereur Titus qui, à la mort de son père Vespasien déclara « *accepter le souverain pontificat pour conserver les mains propres* ».[20] Domitien, son frère qui lui succéda, en confirmant le caractère sacré de la fonction du *Pontifex Maximus,* fit preuve d'une extrême sévérité dans toutes les affaires religieuses. Selon Martial « *la chasteté a officiellement été invitée à entrer dans nos demeures* »,[21] ce pourquoi Quintillien qualifie l'empereur de « *sanctissimus censor* ».[22] L'affaire des Vestales en est l'illustration : ces prêtresses, affectées à la garde du foyer de la cité, devaient rester vierges faute de quoi elles étaient poursuivies pour *inceste* - nom que le droit romain donnait à ce crime - et condamnées à être enterrées vives, leurs complices étant crucifiés ou battus à mort.[23] Alors que les débordements des Vestales n'étaient plus guère sanctionnés - eu égard à l'horreur qu'inspirait l'archaïsme de cette punition - Domitien, en 82 ap. J.-C., crut de son devoir de faire supplicier trois Vestales convaincues d'inceste,

---

19 THÉVENIAUD, P., « Martin Heidegger et le vieux pont de bois », in *Philosophie Magazine,* février 2008.

20 SUÉTONE, « Le divin Titus », 9, 1, in *La Vie des douze Césars,* trad. du latin par Pierre Klossowski, éd. Le Club français du Livre, 1959, pp. 471-481.

21 MARTIAL, *Épigrammes,* VI, 7, 2. .

22 QUINTILLIEN, *Institution Oratoire,* IV, Préface, 3. éd. Guillaume Budé.

23 Ces affaires ont inspiré à Bellini l'opéra romantique *Norma*, créé à Milan le 26 décembre 1831.

Varonilla et les sœurs Oculata.[24] En 89 la Grande Vestale Cornelia, condamnée pour inceste par l'empereur et le collège des Pontifes, fut enterrée vive et ses complices, battus à mort. Pline le Jeune s'est indigné de la cruauté de Domitien qui pourtant, s'est contenté d'appliquer la loi.[25]

Le pont connaît un avatar, le **tunnel** défini par le Petit Robert : « du français *tonnelle : galerie souterraine destinée au passage d'une voie de communication (sous un cours d'eau, un bras de mer ; à travers une élévation de terrain*) ».

Le rôle du tunnel est semblable (mais non identique) à celui du pont : relier deux points séparés par un obstacle. Il s'agit d'un identique-négatif car, tandis que le pont franchit l'obstacle en le dominant, le tunnel le franchit en passant soit à travers lui soit en-dessous de lui. Le pont et le tunnel peuvent être en concurrence lorsque l'obstacle à vaincre peut être soit dominé soit franchi en sous-sol : le choix dépend alors de la nature de l'obstacle, voire du coût des travaux à entreprendre. Deux montagnes séparées par un précipice ne peuvent être reliées que par un pont, alors que deux plaines, séparées par une montagne, ne pourront être réunies que par un tunnel.

Le rôle du pont et du tunnel peut aussi être dévolu à un **canal**,[26] lorsque l'obstacle à franchir est constitué par un isthme, c'est à dire une langue de terre resserrée entre deux mers ou deux golfes. Ainsi les canaux de Corinthe - dont Néron avait ordonné le creusement mais qui ne fut terminé qu'au XX^{ème} siècle - de Suez, de Panama, etc.

L'architecture des ponts a beaucoup évolué au cours des siècles : elle est envisagée dans une première partie car le projet du *Pont sur le Rhin* en est l'aboutissement.

---

[24] L'émotion suscitée par cette exécution fut telle, à Rome, qu'Helvius Agrippa, l'un des *Pontifices,* mourut d'une attaque cardiaque en plein Sénat.

[25] SALLES, Catherine, *La Rome des Flaviens, Vespasien, Titus, Domitien,* Perrin, 2002, pp. 146 & 222.
ISBN 978-2-262-01475-9.

[26] ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française,* éd. 1973 : « Canal : du latin *canalis,* de *cana* "roseau" : cours d'eau artificiel ». ISBN 978-2-850636500-3.

1.3.2. La fonction du pont

Malgré ses variantes, la fonction du pont est restée la même : joindre deux points opposés, par le chemin le plus court compte tenu de la nature du terrain. Certes, au début du XVII^{ème} siècle, le pont reliant Strasbourg à Kehl, accusait une forme incurvée ; mais cette courbure était imposée par le cours du Rhin qui, loin d'être canalisé comme il l'a été au dernier tiers du XX^{ème} siècle, était envahi par de nombreux îlots qui multipliaient les bras du fleuve sur une largeur considérable. De ce fait le pont, destiné à joindre les deux rives du fleuve, avait été implanté sur une série d'îlots ce qui rendait impossible un cheminement en ligne droite : son aspect curviligne résultait donc exclusivement du fait qu'il était constitué par plusieurs ponts qui, chacun, reliait un îlot à un autre.[27]

Le contraire du pont, ce qui empêche tout contact entre l'en-de-ça et l'au-delà, c'est **le mur** dont la symbolique est essentielle pour donner tout son sens au pont de Gaetano Pesce. En supprimant tout mur, tout obstacle entre les deux rives - à commencer par le fleuve lui-même - le maître d'œuvre entend *raccommoder* les opposés. Dans le projet d'août 1989, figure un croquis (**Doc. IX**) qui matérialise sa pensée sans qu'il soit nécessaire de l'interpréter.[28] Les courbures du pont - présenté sur le croquis à vol d'oiseau - sont hérissées de pointes enchevêtrées les unes dans les autres, à l'apparence de fils de fer barbelé. Ce pourrait être un rappel de ce que furent les relations conflictuelles pendant des siècles entre la France et l'Allemagne. En fait, jouant sur cette ambiguïté, Gaetano Pesce a voulu représenter les points de *couture*[29] qui réparent la *déchirure* que le Rhin constitue géographiquement et symboliquement entre les deux États.[30] Ainsi, à sa fonction traditionnelle de passage d'une rive à l'autre, ce pont ajoute une dimension politique de resserrement des liens distendus entre deux pays trop longtemps ennemis. La forme du pont en "*S*" matérialise cette couture en accentuant visuellement la tension de l'œuvre de rapprochement, même au prix d'une cicatrice. C'est le côté *baroque* de l'œuvre, ce terme devant s'entendre dans son sens non pas *d'étrange* ou de *loufoque* -

---

[27] Sur la maquette de la Ville de Strasbourg en 1730, au Musée Historique, le pont qui relie Strasbourg à Kehl, apparaît dans son état de 1613.

[28] POUIVET, Roger & MORIZOT, Jacques « La portée esthétique de l'interprétation », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art,* Armand Colin, Paris, 2012, pp. 266-267. ISBN 978-2-200-278656.

[29] Gaetano Pesce utilise le néologisme « *cousure »* pour mieux insister sur le côté « réparation ».

qualificatifs qui lui sont généralement attribués - mais dans son sens temporel : il s'agit de *la* représentation de l'*instant*, celui auquel le travail de couture est en train de se réaliser,[31] l'instant où le pont-couture en pleine mutation, assume pleinement son rôle de rapprochement des deux rives opposées - historiquement et géographiquement - et en même temps son rôle traditionnel de pont-lien. Ce lien est toutefois imparfait car il ne respecte pas l'adage selon lequel *le plus court chemin d'un point à un autre est la ligne droite.*

La fonction politique de ce pont s'oppose au poème de Victor Hugo qui chantait *le Rhin français* ; elle correspond, au contraire, à la situation de l'*Europe des douze* de 1989. C'est parce qu'il symbolise la CEE que le pont rapproche la France et l'Allemagne, mieux, rapproche la France *de* l'Allemagne et l'Allemagne *de* la France, en la présence réelle des autres États membres puisque chacun d'eux est présent, tant par son pavillon sur le tablier du pont que par sa représentation cartographiée sous le pont.

La CEE domine ainsi tous les États alors pourtant qu'elle-même n'existe que parce qu'elle est soutenue par eux. Le *Pont de l'Europe* ne se contente pas *d'être* le lien naturel qui rapproche la France et l'Allemagne, physiquement, politiquement, économiquement : il *est* la représentation d'un lien beaucoup plus fort, celui, politique, culturel, économique, social, entre les douze nations que constitue le *bloc européen* de 1989, tout en laissant la porte ouverte à la prochaine *Union Européenne,* bien plus vaste et ouverte - par le nombre de ses membres - que ne l'aura été la CEE.

---

[30] Communication orale de Gaetano Pesce à Strasbourg, en novembre 1989.

[31] Cette action est perceptible en latin dans la fameuse injonction *Carthago delenda est*, traduite en français par « Carthage doit être détruite ». Tel est le sens de l'injonction, l'état dernier auquel doit être réduite la ville. Mais cette traduction ne parvient pas à prendre en considération l'état réel de la ville qui existe alors dans son intégrité, mais dont, en même temps, le destin en train de se réaliser est la destruction totale. Certes le pont de Gaetano Pesce conduit d'une rive à l'autre mais, en même temps, il est en train de supprimer l'abîme symbolique que le Rhin a longtemps constitué entre la France et l'Allemagne.

1.3.3. La lecture de la maquette du Pont de l'Europe

Il restera à préciser comment devra être *lue* l'absence de mur inhérente à tout passage, donc à tout pont *achevé*.[32] Logiquement, dès sa construction, un pont devrait aboutir à une voie qui poursuit celle de la rive opposée. En l'espèce le Pont de Gaetano Pesce devait franchir le Rhin pour permettre aux usagers des voies routières et ferroviaires françaises de poursuivre leur trajet en Allemagne et réciproquement, aux usagers allemands de poursuivre leur route en France. Cela impliquait l'existence, sur chaque rive, d'une voie de circulation qui fasse suite à celle implantée sur la rive opposée.

En fait pourtant, la construction de ces routes n'était alors que projetée.

Le Pont-Neuf à Paris, s'était heurté au début du XVII^{ème} siècle, au même problème. Lorsqu'il s'agit d'un ouvrage d'art à haute valeur symbolique, le symbole anticipe toujours la fonction. Henri IV voulait un pont « *non maisonné, et doté de trottoirs* ».[33] Mais lors de sa mise en chantier, son rôle de traversée de la Seine était utopique car, sur la rive droite, y aboutissaient une kyrielle de ruelles et sur la rive gauche, il se heurtait à un *mur* car les terrains appartenaient à des congrégations religieuses qui ne voulaient pas les vendre. Leur acquisition fut particulièrement délicate à une époque où les lois d'expropriation n'existaient pas : Henri IV dut convaincre les pères que des maisons construites en bordure de la nouvelle rue leur rapporteraient davantage que la vente de leurs choux.[34]

Ainsi le Pont-Neuf, au début du XVII^{ème} siècle, comme le projet du Pont de l'Europe, à la fin du XX^{ème}, a-t-il été édifié *en vue* de relier des voies qui n'étaient qu'à l'état de projet.

En novembre 1989, à la chute du mur de Berlin, on crut que l'époque des murs était révolue et que les murailles, remparts, barbelés par lesquels les hommes avaient cru se protéger n'étaient plus que de lointains souvenirs. L'époque des murs

---

[32] KADARÈ, Ismaïl, *Le pont aux trois arches,* Fayard-Folio, 1981, ISBN 2-07-038285-0. Le roman reconnaît
l'apport que constitue pour les riverains la construction d'un pont mais il analyse aussi la terreur des riverains qui, en 1377, redoutaient d'être envahis par leurs ennemis établis sur l'autre rive.

[33] SOLNON, Jean-François, *Le goût des rois. L'Homme derrière le monarque,* Perrin, 2015, p. 70, ISBN : 978-2-262-03263-0

remontait pourtant à l'embryon d'une civilisation née en Anatolie vers 8.000 ans av. J.-C. C'était le temps des barrières, sauvegarde illusoire des idéaux religieux.

Ce n'est que beaucoup plus tard que les civilisations matérialistes se les approprièrent. L'Égypte ancienne, à son tour, s'est *emmurée* pour se protéger des *barbares*, c'est-à-dire ceux qui n'adhéraient pas à sa civilisation. La Chine ancienne en fit de même avec sa Grande Muraille. Malgré ces murs prétendus protecteurs, Pharaons et Empereurs de Chine ont disparu.[35]

L'anecdote du moine bouddhiste résume l'opposition des concepts *pont* et *mur* :

> « On raconte qu'un jour. le Maître Zen Seon se leva de bon matin, réveillé par les bruits des travaux du monastère . Il vit alors ses moines en train d'élever le grand mur d'enceinte du temple. La veille, en effet, des voleurs de la province de Shu en avaient pillé l'autel.
>
> « Il enleva aussitôt son habit, revêtit un vêtement de travail, puis se mêla aux groupes des moines qui travaillaient. Systématiquement, dès qu'une pierre était posée sur le futur mur d'enceinte, il la récupérait et la jetait dans la rivière qui jouxtait le temple.
>
> « Au bout d'un certain temps le maître d'ouvrage prit conscience de cet étrange manège et, sans reconnaître le grand maître zen du temple, il l'apostropha « *Que fais-tu, crétin ?* ». Alors le maître se mit à genoux et répondit :
>
> « *Ô, maître d'ouvrage, je récupère les pierres dont vous voulez vous servir pour vous couper du monde et je les jette dans la rivière dans l'espoir qu'elles forment bientôt un pont pour nous relier à tous les êtres. J'ai pensé que de ce tas de ruines il valait mieux édifier un pont qu'un mur* ».[36]

---

[34] HILLAIRET, Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris,* éd. de Minuit, Paris, 1963, T. I, p. 417.

1.4. Le plan

Le plan le plus logique découle de l'intitulé même du sujet, soit de ses trois mots-clés : Pont - Europe - 1989. Ils constituent les trois parties de cette étude, sous-tendues néanmoins par l'opposition constante entre, d'une part l'*utopie* évoquée par l'article de l'*Express* et d'autre part *la foi et l'enthousiasme*[37] évoqués par Gaetano Pesce pour

promouvoir - à l'échelon européen avant de ne devenir mondial - les buts qu'il poursuit et à propos desquels il incite chacun à réfléchir. Il s'agit de l'économie, de la politique, de la culture, de la société : la recherche d'un art qui ne se définisse pas seulement comme « *la capacité de créer* » (Tarkovski), qui ne soit ni totalitariste, ni lié au seul marché, ni trop minimaliste mais qui soit doté d'une âme et incite aux plus vives émotions.[38]

Cette étude doit tendre aussi à déterminer si la maquette doit être lue comme un simple *roman* (l'utopie suggérée par l'article de l'*Express*) ou comme un *essai* (la représentation d'une réalité espérée ou même *à* venir).

Enfin il convient de s'interroger sur le sens des sempiternelles questions posées par Gaetano Pesce à propos de tout. S'agit-il d'un véritable questionnement ou seulement d'une *figure de style* pour obliger le spectateur-lecteur à réfléchir au lieu que ne lui soit assénée comme une évidence, la réponse qu'il pense détenir ?

---

[35] C'est néanmoins le 9 novembre de cette année 1989 que, sous la pression populaire, le mur de Berlin fut démoli. De même, la suppression des octrois, sous l'Ancien Régime, résulte de la révolte qui grondait à Paris où l'on chantonnait : *Ce mur murant Paris, rend Paris murmurant.*

[36] PROCOPIO, Federico, « J'ai un kôm pour vous », in *Plus de murs mais des ponts,* éd. Eyrolles, coll. "Spiritualités laïques", 2013.

[37] Ces deux termes associés sont utilisés dans la « seconde étape » du projet de pont (1989). Ils avaient déjà été utilisés lors des créations du puzzle pour le deuxième millénaire de Strasbourg (1990) (**Doc. LXIV**) : « *Les Strasbourgeois d'aujourd'hui sont-ils capables de réaliser des œuvres similaires en enthousiasme, volonté, innovation, foi* […] *à celles qu'ils ont su concevoir et réaliser lorsqu'ils ont fait la cathédrale ?* » ; et du vase-verre pour le deuxième centenaire du Café Florian à Venise (1995) (**Doc. LXIII**). Il est dès lors possible de considérer que le puzzle de Strasbourg constitue la première ébauche de cet enthousiasme et de cette foi optimiste que Gaetano Pesce a voulu, quelques années plus tard, partager avec Venise puis avec l'Europe. Les pièces du puzzle annoncent d'ailleurs les « îlots » de béton dont est constitué le bloc de la CEE qui sert de fondement au Pont de l'Europe.

[38] Ce sont les termes employés par Gaetano Pesce dans l'article « designer » de son Abécédaire.

Étant donné cependant que ces considérations se retrouvent à l'occasion de chacun des développements envisagés, elles ne peuvent être traitées séparément sans risque d'être inutilement répétées. C'est pourquoi, bien qu'elles constituent l'ossature même de cette thèse, elles ne seront qu'évoquées à l'occasion de chacune des rubriques.

1.4.1. Autour des Ponts

Le premier chapitre propose une brève histoire architecturale et matérielle des ponts, illustrée d'exemples dont, en France, deux ponts qui ont fait date lors de leur construction : le Pont Valentré à Cahors et le Pont-Neuf à Paris.

Étant donné que le pont enjambe un fleuve, le deuxième chapitre est consacré à l'Eau et au Rhin : ses problèmes, ses symboles, sa philosophie.

Le troisième chapitre s'interroge sur *l'acte d'interpréter* car s'il est logique de ne pas se contenter d'une simple description de la maquette de Gaetano Pesce, encore faut-il déterminer jusqu'à quel point il est admissible de la commenter et/ou de l'interpréter.

1.4.2. Autour de l'Europe

Avant d'être celui d'un Continent, Europe a été le nom d'une jeune-fille de Tyr dont Jupiter/Zeus était amoureux. Mais c'est surtout la CEE - devenue UE - qu'il incombe d'évoquer depuis sa création jusqu'en 1989, date de réalisation de la maquette.

Eu égard à la nature du projet étudié, le deuxième chapitre est consacré à la cartographie et aux maquettes, depuis leur origine jusqu'à celles réalisées par Gaetano Pesce.

L'évocation des changements évoqués et subis suscitant la notion de Temps, c'est au concept Temps qu'est consacré le troisième chapitre.

1.4.3. Les Arts autour de 1989

Le premier chapitre est consacré aux tribulations de la maquette depuis sa conception jusqu'à son installation au Musée Historique de la Ville de Strasbourg.

Le deuxième chapitre traite de l'opposition entre Technique et Art en évoquant les conceptions exprimées par quelques théoriciens dont Gaetano Pesce.

Le troisième chapitre évoque différentes réalisations artistiques contemporaines de la maquette et prouve que Gaetano Pesce est bien *de son temps.*

- « *Les besoins changent. Le rôle de l'architecture est de les déchiffrer sous une forme parfois inattendue puis de les satisfaire. Avant de combler un besoin nouveau, encore faut-il le comprendre* ».[39]
- « *Autant dans le trait qui lie deux mots que dans le tablier qui rapproche deux rives, je soupçonne de l'universel. Sur le pont de Kehl, on danse à la fois en Allemagne et en France, ni en France ni en Allemagne. Ni l'une ni l'autre et les deux à la fois. Logique diabolique sur le pont du Diable, à Cahors, sur le Lot, ou logique divine au pont des Anges sur le Tibre, à Rome ?* ».[40]

2. Autour des PONTS

Chapitre supprimé dans la version « diffusion ».

[39] PESCE, Gaetano, « Église », in *Réinventer … , op. cit.,* p. 68.
[40] SERRES, Michel, *L'Art des ponts, op. cit.*, p. 40.

En **conclusion à cette partie concernant les ponts,** il est constaté que le pont *est* le symbole des liens entre les nations et du franchissement de tous les obstacles. Plus spécifiquement le Pont de l'Europe de Gaetano Pesce, en (ré)unissant les rives de deux nations longtemps ennemies, séparées par la frontière naturelle que constitue le Rhin, matérialise le *lien* qui unit dorénavant la France et l'Allemagne. Il concrétise la couture du déchirement d'antan. De plus, en hébergeant sur son tablier les pavillons des nations membres de la CEE, il proclame, avec leur complicité, leur entente cordiale historique, gage de paix, de prospérité économique et d'exclusion de toute possibilité de conflits armés.

L'eau du Rhin change de statut : de frontière et de *mur* de défense et de protection, elle devient une voie d'échanges commerciaux et culturels.

Toute interprétation symbolique peut être émise sans risque d'erreur car, en l'espèce, l'acte d'interpréter consiste en une simple mise en lumière d'une réalité concrète.

La maquette de Gaetano Pesce matérialise, sous forme d'un Pont, la *Communauté* entre douze nations européennes qui, en 1989, étaient prêtes à en accueillir de nouvelles.

- « *Europe, c'était la fille aux grands yeux. Dès l'origine, c'est le continent qui voit en grand, ouvert au monde, à l'universalisme, aux découvertes majeures ...* ».[1]

- « *Sur les atlas, historiques ou linguistiques, de l'Europe, les frontières varient selon le temps, suivant les puissances établies, de Rome ou de l'Espagne, les vieilles richesses du commerce ou les récentes arrogances des nations, le rayonnement des villes et des ports, passé des conflits qui firent des millions de morts. De multiples kaléidoscopes de couleurs y dessinent, page à page, des régions séparées par des régimes politiques, le climat, les matières premières, des familles de langues, des cultures induisant des mœurs différenciées… Ainsi morcelé, ce cap étroit, à l'extrémité ouest de l'Eurasie, cache-t-il quelque unité, derrière ces apparences bariolées ? Nous cherchons aujourd'hui, tout justement, à réunir ce disparate, pour ne pas imposer à nos descendants le recommencement d'un suicide à racines millénaires* ».[2]

3. Autour de l'EUROPE

De larges passages ont été supprimés dans la version « *diffusion* ».

[1] FERRY, Luc, *L'innovation destructrice*, éd. Plon, Paris, 2014, (154 p.). ISBN 978-2-259-22331-7.

[2] SERRES, Michel, *op. cit.,* pp. 114-115.

C'est en 1989 que Gaetano Pesce a réalisé la maquette d'un *Pont de l'Europe* : c'est donc à 1989 qu'il faut remonter pour avoir une idée précise de ce qu'était l'Europe que devait célébrer ce projet.

Le premier chapitre traite de l'Europe en sa qualité d'entité mythologique et politique.

Le deuxième chapitre fait état de la cartographie et des maquettes car c'est à la cartographie - plus précisément à une représentation cartographiée du bloc constitué par les Nations membres de la CEE en 1989 - que Gaetano Pesce a eu recours pour *asseoir* son pont. Le projet ayant été réalisé sous forme de maquette, il conviendra d'évoquer l'historique des maquettes dans la tradition architecturale dont celle de l'Italie.

Le troisième chapitre est consacré au Temps qui tient une place essentielle dans cette étude limitée - comme l'œuvre baroque qu'elle est - à un *instant* : l'année 1989.

3.1. L'Europe

L'Europe *est* le véritable sujet de la maquette du Pont sur le Rhin de Gaetano Pesce. Il s'agit moins, évidemment, de la légende liée au continent que de l'Europe économique et politique, l'organisme international créé sous le nom de Communauté Économique Européenne (CEE). Il sera fait état successivement de chacun de ces deux aspects du terme *Europe*.

3.1.1. Le mythe d'Europe [1]

Avant de désigner un continent, Europe était, selon Homère, une jeune et belle princesse phénicienne originaire de Tyr, au Liban actuel. Elle était la fille du roi Agénor qui, après son enlèvement par Zeus, la fit rechercher en vain par ses enfants, dont son fils Cadmos.

[1] Ce chapitre résume de nombreuses sources dont GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs,* Fayard, 1967 (1958), traduit de l'anglais par Mounir Hafez, pp. 160-163, 236, 243, 285, 497. (666 p.) ; GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* PUF, 1996 (1951), pp. 72, 151, 298, 408, 415, 435, 447, 479. 480. (578 p.) ; HACQUARD, Georges, *Guide mythologique de la Grèce et de Rome,* Hachette, 1990, pp. 131-132, 184, 280, 283, 292. (352 p.). ISBN 9-782010-159718.

Selon l'étymologie la plus répandue Εὐρώπη (Europe) serait composé de εὐρύς, eurys «large» et de ὤψ, ops «visage» et signifierait « aux grands yeux ». Cette étymologie est contestée par quelques linguistes qui estiment qu'Εὐρώπη viendrait du sémite « ereb » signifiant « coucher du soleil », donc occident ; au regard des habitants de Tyr le soleil se couche effectivement en Europe, la terre située à l'ouest.

La légende veut que Zeus-Jupiter, amoureux de la jeune Europe, se soit métamorphosé en un taureau blanc pour mieux séduire la jeune fille et éviter la jalousie de sa sœur et épouse Héra-Junon. Il parvint à ses fins, comme l'a conté Ovide :

> « *Sed quamvis mitem metuit contigere primo,*
> *Mox adit et flores ad candida porrigit ora.*
> *Gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas*
> *Oscula dat manibus vix iam vix cetera differt*
> *Et nunc adludit viridique exsultat in herba*
> *Nunc latus in fuluis niveum deponit harenis ;*
> *Paulatimque metu dempto, modo pectora praebet*
> *Virginea plaudenda manu, modo cornua sertis*
> *Impedienda novis. Ausa est quoque regia virgo*
> *Nescia quem premeret, tergo considere tauri* ... ».
>
> « Et malgré sa douceur, hésite à le toucher au début
> Mais vite elle s'approche et offre des fleurs à son mufle blanc.
> L'amoureux est en joie et, dans l'attente des voluptés qu'il espère
> Lui baise les mains ; il a du mal, bien du mal, à différer le reste,
> Tantôt il folâtre, batifole sur l'herbe verdoyante,
> Tantôt il se couche sur le flanc, d'un blanc de neige sur le sable doré,
> Et, peu à peu toute crainte écartée, présente tour à tour,
> À la jeune-fille son poitrail pour que sa main le flatte ou ses cornes
> Pour qu'elle y attache des fleurs fraîches. La jeune princesse ose même
> Sans savoir qui la porte, s'asseoir sur le dos du taureau [...] ».[1]

Transportée sur l'échine du taureau-Zeus, Europe arriva en Crète - donc en l'Occident - où elle donna naissance à trois fils, Minos, Rhadamanthe et Sarpédon.

3.1.1.1. Le lien entre la mythologie et la géographie

La légende mythologique d'Europe est fortement imprégnée de revendications politiques et géographiques car le nom d'Europe correspond, dans les provinces de Béotie, de Macédoine et de Thrace, à l'exact périple de Cadmos, le frère de la princesse Europe. C'est à lui que, lors du rapt de sa fille, Agénor, fils de Poséidon, avait ordonné de retrouver Europe et de ne revenir qu'avec elle. Désespéré de ne pas l'avoir retrouvée et n'osant pas rentrer à Sidon sans sa sœur, Cadmos consulta la Pythie de Delphes qui, selon la *Suite Pythique*, lui aurait conseillé de suivre une *vache-aux-flancs-marqués-d'un-croissant-de-lune* et de fonder une ville à l'endroit où l'animal se coucherait : ainsi naquit la ville de Thèbes. La Béotie correspondait alors à la limite occidentale du périple de Cadmos, soit à l'Europe actuelle, et la Thrace à sa limite orientale, soit à l'Asie.

Ce n'est qu'à l'époque hellénistique[2] que le rapport entre la géographie et la mythologie a été clairement établi. Dans le long poème qu'il consacre à Europe, l'Alexandrin Moschos de Syracuse (II^{ème} siècle av. J.-C.) lui prête un songe prémonitoire dans la nuit qui précéda son enlèvement par Zeus :

> *«* [Europe] *crut voir deux terres se disputer à son sujet, la terre d'Asie et la terre d'en face, leur aspect était celui de femmes. L'une avait les traits d'une étrangère ; l'autre ressemblait à une femme du pays ; elle s'attachait plus fort à la jeune fille, comme à sa fille, représentait qu'elle l'avait mise au jour et que seule elle avait pris soin d'elle ; mais l'autre, la saisissant de force de ses mains puissantes, l'entraînait sans qu'elle résistât, et déclarait que, de par la volonté de Zeus porteur d'égide, il était décidé qu'Europe lui appartenait* ».

Ce récit a une signification politique : il incite les Grecs à s'unir contre les Barbares. L'opposition entre les deux continents subsiste au 1er siècle av. J.-C., malgré une tendance de plus en plus favorable à l'Occident. Strabon repousse la frontière occidentale du continent Europe vers les colonnes d'Hercule [3] et l'Atlantique ; il évoque une bipartition

---

1 OVIDE, *Les Métamorphoses,* Livre II, v. 860-869, Actes Sud, 2001, trad. du latin par Danièle Robert, (730 p.). ISBN 9-7827-42-734191.

2 De la mort d'Alexandre-le-Grand en 323 av. J.-C. à la bataille d'Actium en 31 av. J.-C.

3 MOURRE, Michel, « Hercule, colonnes », in *Dictionnaire encyclopédique, G-J,* Bordas, 1978, p. 2.190, ISBN 2-04-006514-8 : « *Nom donné dans l'Antiquité aux deux monts Abyla (en Afrique) et Calpé (en Espagne) qui, selon la légende, ne formaient à l'origine qu'une seule montagne qu'Hercule sépara pour faire communiquer la Méditerranée avec l'Océan* ».

du monde au niveau du Bosphore : les parties situées au nord-ouest du détroit constituent l'Europe, celles situées au sud-est, l'Asie :

> « *Si l'on pénètre par le détroit des Colonnes d'Hercule, l'on navigue en ayant à droite la Libye jusqu'au cours du Nil, à gauche, de l'autre côté du chenal, l'Europe jusqu'au Tanaïs. L'un et l'autre continents se terminent à l'Asie* ».

On peut donc considérer que l'enlèvement d'Europe par Zeus est le symbole de la délimitation des continents : enlevée à Tyr en Orient, Europe est conduite en Crête en Occident, où elle fait souche : deux de ses fils - Minos et Rhamadante - y sont même devenus juges aux Enfers après le règne de Minos sur la Crête.

Du point de vue géographique Europe, au V^{ème} siècle av. J.-C., désignait donc la Grèce continentale du nord ; au I^{er} siècle av. J.-C., elle englobait les territoires situés au nord-ouest du détroit du Bosphore : ceux du sud-est étaient en Asie.

Au IV^{ème} siècle ap. J.-C., le terme Europe désigna l'une des six provinces du diocèse de Thrace, soit approximativement la Thrace orientale turque actuelle. Mais ce n'est qu'à partir de la Renaissance que le terme Europe a désigné le continent actuel.

3.1.1.2. Le mythe d'Europe vu à travers la littérature

Le mythe d'Europe a fort influencé les peintres et les écrivains.

3.1.1.2.1. La littérature grecque ancienne

La référence la plus ancienne à l'Europe géographique figure dans l'*Hymne homérique* à Apollon (fin du VIII^{ème} siècle - début du VII^{ème} siècle av. J.-C.) : le dieu y déclare vouloir construire un temple à Delphes « *pour ceux qui habitent le gras Péloponnèse, comme ceux d'Europe et des îles ceintes de flots* ».

Au V^{ème} siècle av. J.-C., l'Europe était séparée de l'Asie par le Tanaïs (le Don actuel) : elle s'étendait de l'Adriatique à la mer Noire et s'opposait donc à l'Asie, le monde barbare des Perses. Les auteurs grecs doutaient cependant qu'il existât un lien entre le continent et la princesse phénicienne : Hérodote s'interrogeait :

« *Pour l'Europe, il est certain que personne ne peut dire si, du côté du soleil levant et du vent du nord, une mer la borde ; on sait en revanche qu'en longueur, elle s'étend aussi loin que l'Asie et la Lybie ensemble. Mais je ne puis comprendre ce qui a fait donner à la terre, qui est une, trois noms différents, des noms de femmes, et pourquoi l'on a choisi, pour délimiter les trois parties du monde le Nil, un fleuve d'Égypte, et le Phase, un fleuve de Golchide (ou pour d'autres le Tanaïs, un fleuve de la région du lac Méotide, et les détroits Cimmériens*).[1] […] *Pour l'Europe, on ne sait si elle est entourée par la mer, ni d'où lui vient son nom, ni qui le lui a donné, à moins d'admettre qu'elle ait pris celui de la Tyrienne Europe - ce qui voudrait donc dire qu'auparavant elle n'avait pas de nom, comme les deux autres. Cependant on sait bien que cette femme, Europe, était une Asiatique, et qu'elle n'est jamais venue dans le pays que les Grecs appellent aujourd'hui Europe ; elle passa seulement de Phénicie en Crête et de Crête en Lycie* ».[2]

3.1.1.2.2. La littérature latine

Dans le Livre II des *Métamorphoses,* Ovide décrit l'enlèvement d'Europe. Mais c'est au livre V des *Fastes,* qu'il conclut son récit en associant le mythe et la géographie :

« *Jupiter, sous la forme d'un taureau, offrit son dos à la jeune Tyrienne, et son front déguisé portait des cornes ; elle tenait la crinière de la main droite, de la gauche son vêtement, et sa crainte même lui donnait une beauté nouvelle ; la brise gonfle sa robe, la brise fait voltiger ses cheveux blonds ; fille de Sidon, c'est bien ainsi que Jupiter devait te voir ! Souvent elle éloigna des flots ses pieds juvéniles, craignant le contact des vagues bondissantes ; souvent le dieu enfonça, à dessein, sa croupe dans la mer, pour qu'elle s'attachât plus fort à son cou. Une fois le rivage atteint, Jupiter était debout, plus de cornes : le taureau était redevenu un dieu. Le Taureau prend place au ciel ; toi, fille de Sidon, Jupiter te féconde, et l'une des trois parties du monde reçoit ton nom* [3]».[4]

Horace, lui aussi, mentionne cette consécration. Alors qu'Europe se meurt, qu'elle gémit aux côtés de Vénus et de son fils Cupidon, la déesse l'interrompt :

---

1 HÉRODOTE, *Histoires,* IV, 45, Gallimard, Folio, 1985, trad. du grec ancien et commentaires d'Andrée Barguet. ISBN 2-07-037651-6. « *L'Europe d'Hérodote, connue dans sa partie sud de Gibraltar au Phase (Rion) ou au Tanaïs (Don), paraissait plus étendue que la partie connue de l'Asie (de l'Indus au Nil) et de l'Afrique (de l'Égypte à Gibraltar et au cap Cantin)* ». Note 61 d'Andrée Barguet, p. 534.

2 HÉRODOTE, *Histoires,* IV, 45, *op. cit.,* p. 378. .

3 C'est nous qui soulignons.

4 OVIDE, *Les Fastes*, Livre V, v. 600-618, Les Belles Lettres, Paris, 1990, traduit du latin et commenté par Henri Le Bonniec, p. 161. (272 p.). ISBN 2-251-33902-7.

« *Mox, ubi lusit satis : « Abatineto »*
dixit « irarum calideque rixae,
cum tibi invisus laceranda reddet
cornus taurus.

Uxor invisti Jovis esse nescis
Mitte sigultus, bene ferre magnam
disce fortunam ; ***tua sectus orbis***
nomina ducet ».

« *Puis, quand la déesse se fut assez divertie : « Trêve, / dit-elle, de colères et de bouillantes querelles, quand / l'odieux taureau viendra te donner ses cornes à déchirer.*
Tu es, sans le savoir, femme de l'invincible Jupiter, Laisse là les sanglots, apprends à bien porter une haute ¨fortune ; une part du globe recevra ton nom [1] ».[2]

La littérature grecque et latine insistent donc sur le double sens du mythe : le récit des amours de Jupiter-Zeus et d'Europe mais aussi l'origine du nom du continent.

3.1.1.2.3. La littérature française

Les écrivains du Moyen-Âge se sont intéressés à la mythologie car ils pensaient y découvrir des vérités cachées. Mais, à force de solliciter le texte, ils en ont déformé le sens. Les *Métamorphoses* d'Ovide ont été lues comme une bible païenne qui aurait préfiguré la révélation chrétienne. Le Livre I qui conte la création du monde jusqu'au déluge est ainsi considéré comme un récit parallèle à celui de la Genèse.[3]

Différentes grilles de lecture ont été proposées pour expliquer le mythe d'Europe. L'une, morale, y voit un avertissement aux jeunes filles coquettes qui se laissent séduire et « *emporter vers la vaste mer des vices* ». Une autre, chrétienne, estime qu'Europe représente l'humanité et que l'amour de Jupiter pour Europe serait l'amour de Dieu pour les hommes. La métamorphose de Jupiter en taureau serait une figure de l'incarnation : elle révélerait la double nature du Christ, humaine et divine ; la traversée de la mer

[1] C'est nous qui soulignons.
[2] HORACE, *Odes et Épodes,* Livre III, XXVII, v. 69-76, Les Belles Lettres, Paris, 1991, trad. du latin par F. Villeneuve, revu par J. Hellegouarc'h, p. 144 (240 p.). ISBN 2-251-01099-8.
[3] LECOQ, Françoise, « Europe "moralisée", imitation et allégorisations », in *D'Europe à L'Europe*, *I : le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIII*ème *siècle,* Paris, ENS-Ulm, 1997, éd. R. Poignault, O. Wattel, de Croizant, coll. *Caesarodum,* n° XXXI bis, pp. 263-276.

correspondrait à la passion du Christ mort et ressuscité de sorte que la Crète symboliserait le monde céleste.

Parmi les nombreuses *Métamorphoses* parues au Moyen-Âge, il faut citer un *Ovide moralisé*, une prétendue traduction d'Ovide en langue d'oïl par un anonyme. La légende s'y développe sur 153 vers alors qu'elle n'en compte que 41 dans l'original. Ovide arrête son récit au cours de la traversée vers la Crête : l'*Ovide moralisé* le poursuit avec l'arrivée en Crète, les noces, la naissance de Minos, une allusion au continent Europe et un commentaire sur la vocation religieuse du mythe.

À la Renaissance, les écrivains privilégièrent une lecture philologique des textes grecs et latins. Europe est présente dans les traductions d'Ovide données par Clément Marot (1556), Antoine de Baïf (1552) et Rémi Belleau (1556). Le mythe d'Europe inspira aussi André Chénier (*L'enlèvement d'Europe*), Leconte de Lisle (*L'enlèvement d'Européia*), L.Bouilhet (*Europe*), Victor Hugo (« Le Rouet d'Omphale » dans *Les Contemplations*), Arthur Rimbaud :

> « *Zeus, Taureau, sur son cou berce comme une enfant*
> *Le corps nu d'Europe, qui jette son bras blanc*
> *Au cou nerveux du Dieu frissonnant dans la vague …*
> *Il tourne lentement vers elle son œil vague ;*
> *Elle, laisse traîner sa pâle joue en fleur*
> *Au front de Zeus ; ses yeux sont fermés ; elle meurt*
> *Dans un divin baiser, et le flot qui murmure*
> *De son écume d'or fleurit sa chevelure* ».[1]

L'Europe, en tant que continent, était, à la Renaissance, une notion parfaitement assimilée ; Érasme entrevoyait déjà - même si ce n'est que timidement - un avenir commun aux différentes Nations qui la composait.[2]

3.1.2. La Communauté Économique Européenne (CEE)

Mais ce n'est pas à une représentation de l'Enlèvement d'Europe que Gaetano Pesce a songé mais à une représentation de l'Europe de 1989, celle qui découlait du Traité de

[1] RIMBAUD, Arthur, « Soleil et Chair », in *Poésies,* Club des Libraires de France, 1954, pp. 46-47 (400 p.)
[2] OSSOLA, Carlo, *Érasme et l'Europe,* trad. de l'italien par Nadine Le Lirzin, éd. Le Félin, Paris, 2014. ISBN 9-782866-458133.

Rome. C'est de cette Europe qu'il convient de donner un aperçu précis pour comprendre comment Gaetano Pesce l'a interprétée puis matérialisée en une maquette.

3.1.2.1. Les pères fondateurs de la CEE

Quelques esprits visionnaires ont présidé à la création de l'Union européenne telle qu'elle existait en 1989 et telle qu'elle a évolué jusqu'aujourd'hui. C'est à leur énergie et à leur engagement qu'on doit l'actuel climat de paix et de stabilité que l'on tient actuellement pour acquis. Ces *pères fondateurs* avaient le même idéal : la création d'une Europe pacifiée, unie, prospère soit, selon la proposition émise par Robert Schuman alors ministre français des Affaires étrangères celle de « *rendre la guerre non seulement impensable mais aussi matériellement impossible* ».

Ne serait-ce que par reconnaissance, il paraît opportun de mentionner leurs noms : par ordre alphabétique, ce sont MM Konrad Adenauer, Joseph Bech, Johan Beyen, Winston Churchill, Alcide de Gasperi, Walter Hallstein, Sicco Mansholt, Jean Monnet, Robert Schuman, Paul-Henri Spaak et Altiero Spinelli.

3.1.2.2. L'histoire de la CEE et des Traités jusqu'en 1989 [1]

Les effets désastreux de la seconde guerre mondiale et la menace d'une confrontation nouvelle entre l'Est et l'Ouest ont fait de la réconciliation franco-allemande une priorité absolue. Le partage de l'industrie du charbon et de l'acier par les six pays européens fondateurs (Allemagne, Belgique, France, Italie, Luxembourg et Pays-Bas) a été mis en place par le traité de Paris de 1951, première étape vers l'intégration européenne. Mais ce sont les traités de Rome de 1957 qui ont réellement jeté les bases de cette intégration et l'idée d'un avenir commun. Pour un Italien aussi convaincu de l'excellence de son pays que l'est Gaetano Pesce, il est évident que l'origine romaine des fondements de l'Europe a joué un rôle important dans son investissement pour le projet de son *Pont de l'Europe*.

Les institutions et les organes de la CEE, de même que leurs pouvoirs respectifs, découlent des traités fondateurs. Cette étude ne justifie pas d'en détailler les

[1] Ce chapitre résume les commentaires de Monsieur Petr NOVAK, publiés en avril 2017, dans les Fiches techniques sur l'Union Européenne. Lieu Europe, Strasbourg La Robertsau, rue Boecklin.

compétences.[1] Il suffit de préciser que le traité mentionne sept institutions *stricto sensu* : quatre sont chargées de formuler les politiques et de prendre les décisions, à savoir le Conseil européen, le Conseil de l'Union européenne, la Commission européenne et le Parlement européen. Par ailleurs la Cour de justice assure le respect du droit communautaire, la Banque centrale européenne garantit la stabilité des prix dans la zone euro et la Cour des comptes vérifie la légalité et la régularité de ses recettes et de ses dépenses.

Jusqu'en 1989, l'année de l'élaboration de la maquette, l'Europe a connu une évolution constante mais en plusieurs étapes.

3.1.2.2.1. De 1945 à 1959

L'Europe est enfin en paix. La Communauté économique européenne (CEE) a été créée précisément dans le but de mettre fin aux guerres qui, depuis des siècles, ensanglantent régulièrement le continent, dont spécialement la Seconde guerre mondiale, de 1940 à 1945. À partir de 1950, la Communauté européenne du charbon et de l'acier unit progressivement les pays européens sur les plans économique et politique pour garantir une paix durable.

Les années 1950 ont toutefois été dominées par la guerre froide entre l'Est et l'Ouest. En 1956, en Hongrie, les manifestations contre le régime communiste ont été réprimées par les chars soviétiques. Mais le 25 mars 1957, la France, la Belgique, le Luxembourg, l'Allemagne, l'Italie et les Pays-Bas, réunis à Rome au palais des Conservateurs, au Capitole, signèrent le Traité de Rome instituant la Communauté économique européenne (CEE), ou « marché commun » qui, plus tard, deviendra l'Union Européenne (UE).

3.1.2.2.2. De 1960 à 1969

C'est une période de croissance économique provoquée par l'abandon des droits de douanes dans les échanges commerciaux entre les États membres qui, parallèlement, s'engageaient à contrôler la production agricole pour satisfaire aux besoins alimentaires.

[1] Il n'est fait mention ni du financement, ni des procédures décisionnelles, ni du médiateur européen car ces dispositions ne jouent aucun rôle dans le projet de pont sur le Rhin de Gaetano Pesce.

Cette disposition douanière a trouvé un écho dans le projet de Gaetano Pesce qui, anticipant la suppression des frontières par les accords de Schengen (Luxembourg) de 1995, suggère que l'un des douze pavillons nationaux de son Pont de l'Europe accueille un musée des objets qui étaient en usage du temps où il existait des douanes entre les Nations : tampons, visas, anciens passeports nationaux, anciens uniformes des douaniers des différentes nations, etc. Symboliquement le pavillon destiné à héberger ce musée devait être implanté sur une rive du Rhin.

Pourtant, même en cas de création d'une Europe fédérale, les passeports seraient maintenus. C'est pourquoi Gateano Pesce suggère la création de passeports européens à connotation nationale :

> « *Pourquoi les Européens auraient-ils tous le même passeport ? Pourquoi cet objet qui sert à voyager dans un monde globalisé n'exprimerait-il pas aussi une identité ? J'ai conçu un projet de passeports qui restent européens, mais avec une icône nationale sur la couverture. Il faut garder ce qui nous singularise absolument. Sur le passeport italien, par exemple, figurerait la mention : « République italienne, 66 % du patrimoine artistique mondial* ».[1] *Page après page, on découvrirait en impression ou en filigrane une rue de Naples, les rochers de Capri, le Palais Farnèse, la Sixtine ou une Madone de Bellini* (**Doc. LXV - LXVI**)*. Pourquoi ne pas exprimer la différence à l'intérieur de l'Union ? Au-delà, j'espère que l'on pourra créer des passeports purement individuels. Avec une forme, peut-être un parfum singulier. Je crois qu'il faudrait choisir aussi les hommes politiques en fonction du nombre de tampons qui couvrent les pages de leur passeport, pour s'assurer qu'ils ont une connaissance suffisante du monde..* ».[2]

Gaetano Pesce ne précise pas à quelle date il a conçu ce passeport européen. Sa suggestion correspond toutefois à ce qu'a réalisé l'Union Européenne (UE) en 2000 en adoptant la monnaie européenne unique : en effet, chaque pièce de l'actuelle monnaie européenne est individualisée par un sigle représentatif de la nation émettrice.[3]

Le mois de mai 1968 reste célèbre en raison des soulèvements d'étudiants en France et des importants changements qui en résultèrent pour la *génération 68*.

---

[1] Des projets de passeports italiens à l'heure de la CEE figurent dans le catalogue de l'exposition de Gaetano Pesce au MAXXI de Rome, en 2014, pp. 172, 174 & 175.

[2] PESCE, Gaetano, « Passeport », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 154.

[3] Cf. *supra,* 2,2,4,5,3, *L'influence des ponts en numismatique*.

3.1.2.2.3. De 1970 à 1979

Le 1er janvier 1973 le Danemark, l'Irlande et le Royaume-Uni adhérèrent à la CEE, portant à neuf le nombre des États membres.

La guerre israélo-arabe d'octobre 1973 provoqua une crise de l'énergie qui fragilisa l'économie européenne. C'est aussi à cette époque que tombèrent les dernières dictatures européennes de droite : en 1974 ce fut l'effondrement du régime de Salazar au Portugal et en 1975 la mort du général Franco en Espagne.

La CEE transféra des sommes considérables pour créer des emplois et des infrastructures dans les régions les plus pauvres. Le Parlement européen accrut son influence sur les affaires européennes et en 1979, pour la première fois, les députés furent élus au suffrage universel direct. La lutte contre la pollution s'intensifia et la CEE adopta des lois protégeant l'environnement en introduisant la notion de *pollueur-payeur*.

3.1.2.2.4. De 1980 à 1989

Au cours de ces neuf années l'Europe a été en pleine mutation. C'est la décennie qui influença le plus Gaetano Pesce. Des événements considérables étaient intervenus avec, comme bouquet final, le séisme que constitua la chute du mur de Berlin le 9 novembre 1989 : pour la première fois depuis 28 ans la frontière s'ouvrait entre l'Allemagne de l'Ouest et l'Allemagne de l'Est. L'Allemagne ne fut toutefois réunifiée qu'en octobre 1990 : la maquette était alors terminée.

À la suite des grèves du chantier naval de Gdansk (Pologne) en été 1980, le syndicat Solidarność et son dirigeant Lech Walesa défrayèrent la chronique internationale.

En 1981 la Grèce devint le dixième membre de la CEE qui, cinq ans plus tard, s'ouvrit à l'Espagne et au Portugal. Les Nations membres étaient alors au nombre de douze, soit L'Europe des douze symbolisée par les douze pavillons nationaux implantés sur le Pont.

L'Acte unique européen signé en 1986 avait défini un vaste programme de six ans destiné à supprimer les entraves aux échanges au sein de la CEE. C'est cette Europe que Gaetano Pesce a symbolisée dans sa maquette.

3.1.2.3. Les aspects juridiques de la CEE [1]

Ils doivent être évoqués car certains justifient la symbolique des pavillons nationaux.

3.1.2.3.1. Les traités européens

Le traité instituant la Communauté européenne du charbon et de l'acier (CECA) signé à Paris le 18 avril 1951 est entré en vigueur le 25 juillet 1952. Pour la première fois six États européens acceptaient de s'engager dans la voie de l'intégration. Ce traité a jeté les bases de « l'architecture communautaire » en créant un exécutif appelé « Haute autorité », une Assemblée parlementaire, un Conseil des Ministres, une Cour de Justice et un Comité consultatif. Le Traité de Paris, conclu pour une durée de 50 ans, est arrivé à échéance le 23 juillet 2002. Les traités instituant la Communauté économique européenne (CEE) et la Communauté européenne de l'énergie atomique (CEEA, «Euratom»), signés à Rome le 25 mars 1957, sont entrés en vigueur le 1er janvier 1958 « pour une durée illimitée » ce qui leur confère un caractère presque constitutionnel.

3.1.2.3.2. Les Objectifs

De l'aveu de ses promoteurs, la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier (CECA) ne devait être qu'une première étape vers une « fédération européenne ». Le marché commun du charbon et de l'acier devait s'étendre progressivement à d'autres domaines économiques, jusqu'à aboutir à l'Europe politique. En attendant d'y parvenir la CEE avait pour objectif avoué l'établissement d'un marché commun, fondé sur la liberté de circulation des biens, des personnes, des capitaux et des services.

Quant à l'Euratom (CEEA), son objectif était de coordonner l'approvisionnement en matières fissiles et de superviser les programmes de recherche déjà lancés par les États ou qu'ils s'apprêtaient à lancer pour l'utilisation pacifique de l'énergie nucléaire.

Les préambules de ces traités soulignaient la nécessité d'engager les États européens dans la construction d'un destin commun qui seul permettra la maîtrise de l'avenir.

---

[1] Ce chapitre reprend les commentaires de Monsieur Udo BUX, publiés en avril 2017, dans les Fiches techniques sur l'Union Européenne. Lieu Europe, Strasbourg La Robertsau, rue Boecklin.

3.1.2.3.3. Les principes fondamentaux

Les Communautés européennes (CECA, CEE, Euratom), nées de l'idée européenne, sont inséparables des événements qui ont bouleversé le continent. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, les industries sidérurgiques devaient être réorganisées et l'avenir de l'Europe exigeait la réconciliation de la France et de l'Allemagne.

3.1,2.3,3.1. L'appel de Robert Schuman

L'appel du 9 mai 1950 de Robert Schuman, ministre français des affaires étrangères, peut être considéré comme le point de départ de l'Europe communautaire. Le choix du charbon et de l'acier était hautement symbolique car les charbonnages et la sidérurgie étaient à l'époque les industries fondamentales de chaque État. La mise en commun des ressources françaises et allemandes devait concrétiser la fin de l'antagonisme entre ces deux nations. C'est pourquoi, ce 9 mai 1950, Robert Schuman déclara :

> « *L'Europe ne se fera pas d'un coup, ni dans une construction d'ensemble. Elle se fera par des réalisations concrètes, créant d'abord une solidarité de fait* ».

Forts de cette proclamation, la France, l'Italie, l'Allemagne et les trois pays du Benelux signèrent le traité de Paris, qui assure essentiellement :

* la liberté de circulation des produits et le libre accès aux sources de production ;
* la surveillance du marché pour éviter des dysfonctionnements qui pourraient rendre nécessaire l'instauration de quotas de production ;
* le respect des règles de concurrence et de transparence des prix ;
* le soutien à la modernisation du secteur et à la reconversion.

3.1.2.3.3.2. L'échec de la tentative de création d'une armée européenne

Au lendemain de la signature du traité de Paris la France s'était opposée à la reconstitution d'une force militaire allemande. René Pleven imagina alors un projet d'armée européenne, la Communauté Européenne de Défense (CED) accompagnée d'une Communauté politique (CEP). Ces deux projets furent abandonnés à la suite du

refus par l'Assemblée nationale française, le 30 août 1954, d'autoriser la ratification du traité.[1]

3.1.2.3.3.3. La Conférence de Messine

La Conférence de Messine[2] en juin 1955, porte sur l'union douanière et l'énergie atomique : elle aboutit à la signature des traités de la CEEA et de la CEE qui prévoyaient :

* l'élimination des droits de douane entre les États membres ;
* l'établissement d'un tarif douanier extérieur commun ;
* l'instauration d'une politique commune dans l'agriculture et les transports ;
* la création d'un Fonds social européen ;
* l'institution d'une Banque européenne d'investissement ;
* le développement de relations plus étroites entre les États membres.

Les autres traités intervenus n'intéressent pas le projet de Gaetano Pesce, au contraire des dispositions relatées qui expliquent :

* la prééminence de la CEE sur les autres communautés : c'est effectivement la CEE qui sert de fondement idéologique au projet du Pont.
* l'importance de la réconciliation franco-allemande : elle justifie que le Pont de la CEE et de la réconciliation soit érigé aux abords de Strasbourg, capitale de l'Europe.
* l'origine économique industrielle des accords communautaires : Gaetano Pesce insiste pour que chaque pavillon-État soit une vitrine de son économie nationale.

En guise de **conclusion** à cette partie relative à la CEE, il semble intéressant d'évoquer M. Luc Ferry qui observe, à propos de l'Europe actuelle :

---

1 Cet abandon semble être actuellement remis en question. En effet, la Maison Europe de Strasbourg Alsace (MESA) a organisé le mardi 29 mai 2018 une table ronde-débat sur l'avenir de la défense européenne avec la participation de M. Arnaud DANJEAN, eurodéputé, de son Excellence Jean-Baptiste MATTEI, représentant permanent de la France auprès du Conseil de l'Europe, ainsi que d'un général de l'Eurocorps. L'ordre du jour en était : *L'Europe a-t-elle des ennemis ? L'Europe est-elle menacée ? Que signifie une Europe protégée ? A-t-on besoin d'une défense européenne ? Que représente et signifie concrètement, une défense européenne ? A quoi sert l'Eurocorps ?*

2 La coïncidence est amusante : le second projet de Pont de Gaetano Pesce est situé à Messine, ville qui, outre son intérêt géographique, est aussi la ville de l'un des traités européens fondateurs.

« *Depuis quarante ans, quoiqu'on en dise, ses valeurs triomphent dans le monde. L'Europe est la paix, la liberté d'expression absolue, la protection sociale et le seul moyen de faire front dans le contexte de la mondialisation. Je suis effrayé par les arguments de ceux qui la remettent en cause, car cela reste le projet le plus grandiose qui soit. Et ses défauts paraissent bien secondaires en regard de l'enjeu de civilisation que porte l'UE* ».[1]

3.1.2.4. Gaetano Pesce et la politique italienne

Gaetano Pesce est italien. Rien de ce qui est italien ne lui est étranger. Peu importe qu'il vive ou enseigne à New-York, à Paris, à Strasbourg, au Brésil ou ailleurs : il est et reste italien. Il est logique dès lors, que son œuvre soit intrinsèquement italienne. Il est un homme engagé, un homme de combat. Rien de ce qui est politique ne lui est étranger.[2] Il dénonce toutes les formes d'oppression qu'elles soient politiques, économiques, sexistes ou religieuses. Il abhorre la tyrannie.

Il est donc logique que Gaetano Pesce ait été affecté par les maux dont a souffert l'Italie ; et qu'il les dénonce. C'est dans cet esprit qu'il a réalisé, à la fin des années 1970, une œuvre majeure, *l'Italia in croce,* exposée à plusieurs Triennales de Milan ainsi qu'à sa rétrospective au MAXXI [3] de Rome, en juin 2014.[4] Gaetano Pesce l'a commentée dans le catalogue de cette rétrospective,[5] explications reprises en français dans son *abécédaire* :

« *Italia in croce (« L'Italie en croix »)* (**Doc. LXVII**) *est une œuvre qui représente une situation de crise. Une Italie sanguinolente en résine rouge y est crucifiée sur une croix de bois noir. Le projet est né à la fin des années 1970, pour la Triennale de Milan. À l'époque, l'Italie naviguait entre Brigades rouges et groupuscules d'extrême droite. La démocratie italienne traversait une période de grande fragilité. J'ai donc proposé pour la Triennale de réaliser une crucifixion dans laquelle le corps suspendu était celui de l'Italie. L'ensemble surgissait d'un amoncellement de pierres dont certaines représentaient les sigles et les symboles des partis politiques et des syndicats de l'époque. Après la guerre, le pessimisme a contaminé l'Italie. Critiquer sans proposer devenait un sport national.* Italia in croce *représentait cette entreprise de démolition permanente. Dans les circonstances de l'époque, cette installation n'allait pas de soi. Elle fut longtemps ajournée avant de revenir à la Triennale de*

---

1 FERRY, Luc, *L'Innovation destructrice, op. cit.*

2 Le catalogue de la rétrospective de Gaetano Pesce au MAXXI de Rome, en 2014, consacre quinze pages à ses œuvres politiques, pp. 220-235.

3 Museo nazionale delle arti del XXI° secolo.

4 PESCE, Gaetano, *Il Tempo della diversità,* catalogue de l'exposition au MAXXI de Rome, du 26 juin au 5 octobre 2014, reproduction p. 167.

5 PESCE, Gaetano, *Il Tempo della Diversità, op. cit.,* reproduction p. 166.

Milan de 2011. À cette critique de pessimisme italien répond l'optimisme de la table anniversaire de l'Union de l'Italie, en 1861. La silhouette du pays est divisée en soixante et un fragments différents, qui pourraient, si on les rassemblait, former l'Italie tout entière (**Doc. LXVIII**).

« Italia in croce *exprime une colère citoyenne. Beaucoup d'œuvres que j'admire sont des prises de position politique plus ou moins explicites. L'art existe comme commentaire politique, même dans les portraits de cour de Goya. Même El Greco me paraît subversif, dans son expressionnisme mystique, par rapport à l'institution religieuse de son temps. Pour faire de la politique en architecture et en design, on peut choisir des voies plus ou moins explicites. Il m'est arrivé d'opter pour un message politique très clair, très figuratif. Par exemple avec le canapé* Pugno *de 1971. Ce meuble se compose de deux poings géants en caoutchouc reliés par une chaîne. Ce sont des mains de prisonniers, comme il y en a des centaines de millions sur la planète, et on s'assied dessus comme si de rien n'était* ».[1]

Ailleurs Gaetano Pesce a écrit : *« L'Italie est le fruit d'un immense travail de minorités qui sont parvenues à s'agréger. New-York aussi est un haut lieu de minorités, c'est une ville qui parvient à capitaliser leurs énergies* ».[2] C'est l'un de ses thèmes récurrents, presque une obsession : le fragment, la fragmentation - Jean-Luc Nancy parlerait de *déconstruction* - complétée plutôt qu'opposée à la composition et à l'unité. L'Italie, constituée à l'origine de diverses souverainetés indépendantes, est devenue, en 1861, un État indépendant qui, pourtant, se doit de toujours respecter les particularités régionales.

Comme l'écrivait un autre Italien : « *Il faut que tout change pour que rien ne change* ».[1]

3.2. La cartographie et les maquettes

Le projet de Gaetano Pesce implique de sa part une double connaissance : celle de la cartographie qui lui a permis de symboliser l'Europe des douze en 1989, et celle des maquettes puisque, dans un premier temps et avant toute éventuelle réalisation du projet, il lui incombait d'en réaliser précisément une maquette.

1 PESCE, Gateano, « Italia in croce », in *Repenser …, op. cit.,* pp. 109-110.
2 PESCE, Gateano, « Minorité », in *Repenser …, op. cit.,* p. 136.

3.2.1. La cartographie

La carte de l'Europe qui soutient le Pont sur le Rhin étant un élément essentiel du projet, il convient de préciser en quoi consiste la cartographie.

Dans sa présentation actuelle au Musée Historique de Strasbourg le *Pont sur le Rhin* de Gaetano Pesce se présente dans la direction Est/Ouest : le spectateur qui lui fait face est censé se trouver sur la rive française, donc à l'Ouest. En revanche la carte de l'Europe des Douze, pour être lisible, doit être regardée depuis le côté droit de la maquette. Enjambée par le pont, elle se lit du sud - où se trouve le spectateur - vers le nord. C'est le sens de lecture retenu actuellement pour toutes les cartes de géographie.

En adoptant ces directions (pont : E/O ; Europe : N/S), Gaetano Pesce souligne un autre concept, celui du pont destiné symboliquement à rapprocher les rives du Rhin qui constitue la frontière naturelle entre la France et l'Allemagne, deux nations de la CEE, jadis ennemies mais dont l'Europe des Douze - représentée par le tablier du pont - symbolise la réconciliation, comme l'espoir d'une paix régnant dans toutes les directions.

C'est aussi un rappel de la culture antique - chère à tout Italien - puisque dans l'empire romain les villes étaient conçues selon le plan quadrillé toujours visible à Pompéi.

Le *cardo,* l'axe principal du nord au sud - ici, celui de l'Europe des Douze - coupe le *decimanus,* l'axe qui va du levant au couchant, donc d'Est en Ouest, la direction suivie par le pont. On peut y lire aussi une allusion discrète à l'adoption vers 1890, de ce plan séculaire pour l'implantation du nouveau quartier de Strasbourg, la *Neustadt*.[2]

Cette représentation de l'Europe des Douze, voulue par Gaetano Pesce, matérialise sa signification. En outre, en précisant dans le temps et dans l'espace, le concept retenu pour la construction européenne, elle concrétise une surprenante qualité de l'homme :

> « *nous ne savons pas à quoi nous en tenir sur l'essence de l'univers, ni sur le sens de l'existence que nous menons. Et cependant, l'être humain n'est pas*

---

[1] TOMASI di LAMPEDUSA, Giuseppe, *Le Guépard,* trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Le Seuil, 2007 (394 p.) ISBN 978-2-02-090679-1. De Tomasi di Lampedusa (1896-1957), *Il Gattopardo,* 1958, paru aux éd. Giorgio Bassani, un an après la mort de son auteur. Le film de Luchino Visconti date de 1963.

[2] L'avenue de la Paix (*cardo*) coupe perpendiculairement l'avenue des Vosges (*decimanus)*.

complètement perdu en ce monde, car il possède une capacité étonnante : celle de dresser des cartes pour tracer ensuite son propre chemin ».[1]

Gunnar Olsson[2] pense que la géographie peut renouveler la philosophie.[3]

SUPPRESSIONS

Il est donc impossible d'étudier sérieusement une carte sans se poser de questions : l'intensité des interactions entre deux individus est, en effet, directement liée à leur localisation respective. Or, comme la loi de la gravitation universelle d'Isaac Newton, cette intensité évolue et diminue proportionnellement au carré de la distance qui les sépare.[4]

3.2.1.1. L'illimité comme source de frontières

SUPPRESSIONS

Anaximandre ……. estime en effet que notre monde est issu d'une substance unique - sur laquelle il repose - qui est en même temps son support et son origine. C'est précisément le concept retenu pour le *Pont sur le Rhin* dont le support et l'origine *sont* la carte de l'Europe. Cette notion est déterminante car si le monde ne présentait pas une certaine unité et une certaine homogénéité, il serait absurde de vouloir le représenter sur une carte :

« *Si le monde était complètement hétéroclite et morcelé, on ne pourrait pas en tracer les contours sur un support donné, cela n'aurait aucun sens. Sans* apeiron, *pas de monde représentable. Autrement dit, sans illimité, il n'y a aucun sens à vouloir fixer des frontières* ».[5]

---

1 LACROIX, Alexandre et LEGROS, Martin, interview donné par Monsieur Gunnar OLSSON, « Espèce d'Espace », au Festival *Mode d'emploi*, organisé à la Villa Gillet, à Lyon, automne 2013, in *Philosophie Magazine,* mensuel n° 77 de Mars 2014, pp. 30-37. La citation est extraite de la préface, p. 30.

2 Ce chapitre s'inspire largement de l'interview donné par Gunnar OLSSON, *op. cit.*

3 OLSSON, Gunnar, « L'illimité comme source de frontières », in *Abysmal. Une critique de la raison cartographique,* Presses Universitaires, Chicago, 2007 (2000), non traduit en français.

4 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 31.

5 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 32.

Selon Thalès de Milet, Grec contemporain d'Anaximandre, *l'apeiron* - la substance primordiale du monde - est l'eau.[1] Pour les Grecs qui vivent autour de la Méditerranée et dans ses îles, il est évident que le monde ne peut être posé que sur l'eau. Cette conception n'est pas étrangère à la maquette du *Pont sur le Rhin* puisque non seulement le pont enjambe le Rhin, donc de l'eau, mais qu'en outre la carte de l'Europe elle-même est constituée de plates-formes soutenues par des pilotis implantés dans l'eau des marais : « *Une carte de l'Europe des Douze à grande échelle prend son emplacement sous le Pont, sur la partie non navigable du fleuve* ».[2]

En revanche la première carte qui nous soit parvenue a été dressée par Ératosthène,[3] en 220 av. J.-C. : les masses continentales - l'Eurasie, l'Arabie, l'Inde, l'Afrique - y sont cernées par les mers. Lorsqu'Alexandre entreprit ses conquêtes vers l'Est au IV^{ème} siècle av. J.-C., il envisageait d'atteindre les limites du monde. Il ne les a pas trouvées mais les savants qui l'accompagnaient rédigèrent de l'Inde des descriptions qui permirent aux Grecs d'approfondir leurs connaissances de l'Asie et en particulier à Ératosthène de dresser une carte plus précise des terres d'Orient.

Le christianisme modifia la perception du monde. Cosmas, un marchand géographe d'Alexandrie qui vécut au VI^{ème} siècle ap. J.-C., rédigea une *Topographie chrétienne.* Dans cet ouvrage il émet l'hypothèse que le monde ressemblerait à un tabernacle au fond duquel se situerait le monde connu, habité par les humains et qualifié par les Grecs *d'oíκουμένη* (*œkumène*) : tendu vers le ciel, telle une immense montagne, le monde reposerait sur l'eau. Selon cette hypothèse - qui correspond à l'*apeiron* d'Ératosthène - le firmament constituerait le couvercle du coffre : « *le Dieu chrétien aurait ainsi bâti sa Création comme un coffre à trésor* ».[4] Quant au paradis terrestre évoqué par la Genèse, Cosmas le situe au fond du coffre mais séparé de l'*œkumène* par de vastes étendues d'eau ; c'est dans ce paradis terrestre que le Nil prendrait sa source, conformément aux affirmations des géographes contemporains qui situaient l'Éden vers l'Éthiopie.

---

1 BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière,* José Corti, Mayenne, 1997, ISBN 2-7143-0334-X.

2 PESCE, Gaetano, *Projet d'août 1989, op. cit.,* p. 2.

3 Ératosthène, (Cyrène, actuelle Libyie, vers - 276 – Alexandrie, vers - 194) fut directeur de la bibliothèque d'Alexandrie sous le Pharaon Ptolémée III. On lui attribue l'invention du terme *"géographie*". Il savait que la terre était ronde ; il en calcula approximativement la circonférence en déterminant sur le terrain l'amplitude de l'arc du méridien compris entre Cyrène et Alexandrie : pour ce faire il mesura l'angle entre les rayons du soleil et la verticale le jour du solstice d'été à Alexandrie et à Cyrène : cette méthode reste toujours d'actualité.

4 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 32.

Aux premiers siècles de notre ère, la géographie avait donc intégré la théologie.

SUPPRESSIONS

3.2.1.2. L'élargissement de la perspective

La réalisation d'une carte impose trois éléments : un point fixe (l'Est dans les *mappae mundi* médiévales, le Nord, actuellement) ; une échelle, c'est-à-dire une convention qui permet de passer du lieu observé à sa représentation ; un support qui peut être un plan en deux dimensions, une sphère ou une figure de n'importe quelle forme, du moment que ce support est résistant et donc capable de matérialiser les lieux à cartographier. « *C'est ainsi que la carte reconstruit la réalité et s'y substitue* ».[1]

À partir d'un même lieu il est donc possible d'établir une infinité de cartes différentes : il en existe effectivement de fort nombreuses, du ciel, du monde, de la France, etc. Ces cartes établissent toujours implicitement un lien entre le passé, le présent et l'avenir car :

> « *une carte fait le point sur une somme de connaissances que nous avons accumulées, donc sur le passé. Et cette somme va servir à se faire un chemin dans le monde, donc elle projette l'action humaine dans l'avenir* ».[1]

La carte de l'Europe des Douze sur laquelle est implanté le *Pont sur le Rhin* constitue un lien géographique et historique entre la CEE des Douze de 1989 qu'elle représente, l'Europe actuelle (27 ou 28 États selon que l'on inclut ou pas le Royaume Uni) et l'Europe du futur qui inclura davantage d'États - dont certains ne seront peut-être même pas européens - ou, au contraire, en perdra.

Mais ce Pont de l'Europe n'est ni extensible, ni modifiable ; il représente l'Europe de l'année 1989 ap. J.-C. C'est un pont *baroque* en ce sens qu'il ne porte témoignage que d'un instant, celui de l'Europe de 1989. Et s'il constitue un lien avec le futur c'est seulement dans la mesure où il montre ce qu'aura été l'Europe de 1989.

De nombreux documents peuvent être qualifiés de *cartes* : l'imagerie du cerveau, les planches d'anatomie, les organigrammes, les arbres généalogiques, etc. L'étymologie le prouve car en latin, la carte est désignée par deux mots : *mappa* pour la serviette, la

[1] OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 33.

serviette de table (Catulle, Horace, Martial, Juvénal) mais aussi la serviette que l'on jetait dans le cirque pour donner le signal des jeux (Quintillien, Martial, Suétone). Juvénal l'utilise pour désigner les jeux du cirque, *spectacula mappae* (11, 191).[2] Le second terme, *charta*, désigne la feuille de papyrus préparée pour recevoir l'écriture (Pline), le papier (Cicéron, Pline) puis l'écrit, le livre (Cicéron, Horace, Catulle) ; il finit par désigner aussi la feuille de métal (*charta plumbea,* la feuille de plomb (Suétone, *Néron*, 20, 1).[3] La *carte* est ainsi désignée essentiellement par son support qui est multiple.

Il existe un lien étroit entre la peinture et la cartographie car le peintre, comme le géographe, utilise un support qu'il doit recouvrir. Il doit choisir la manière dont il veut transposer le visible sur le support car il dispose d'une importante palette de possibilités : impressionnisme, pointillisme, cubisme, abstraction, etc. Mais ce n'est que lorsqu'il respecte les lois de la perspective que, scientifiquement, l'artiste et le géographe se rapprochent le plus de la réalité. Tel est le cas de Filippo Brunelleschi (1377 - 1446).[4]

Les expériences de Brunelleschi sur la perspective sont célèbres. P. del Pozzo Toscanelli les appliqua à la cartographie et le philosophe Hubert Damisch les a longuement étudiées.[5] Brunelleschi n'est pas l'inventeur de la perspective : les Grecs la connaissaient déjà de sorte que la Renaissance s'est contentée de la remettre à l'honneur, mais en l'inversant. En effet, qui dit *perspective* admet implicitement l'existence d'un *point de fuite*. Or ce point de fuite peut se situer soit dans l'œil du spectateur, soit dans le tableau.

Lorsqu'à Rome Michel-Ange conçut la *piazza del Campidoglio* (la place du Capitole), il adopta la forme trapézoïdale, procédé d'illusion qui sera repris par les architectes baroques. Mais au lieu que la vision du spectateur se focalise vers un point de fuite concentré sur le palais du Sénateur (l'actuelle mairie), c'est au contraire dans l'œil du spectateur que se situe le point de fuite car c'est vers lui que se dirigent *en biais inversé* le palais Neuf et le palais des Conservateurs. Ainsi, lorsqu'il arrive au haut de l'escalier, la vision du spectateur se déploie largement, en entonnoir, sur toute la façade du palais du Sénateur qui constitue le fond de la place (**Doc. LXIX**).

---

1 *Ibid.* : OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 33.
2 GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin-Français,* Hachette, 1946 (1934), *mappa,* pp. 948-949.
3 GAFFIOT, Félix, *op. cit., charta,* p. 299.
4 Filippo di ser Brunellesco, dit Filippo Brunelleschi, sculpteur et architecte italien, né et mort à Florence.
5 DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective,* Champs-Flammarion, 1999. (475 p.) ISBN 978-2-0812-82582.

Les architectes de l'époque baroque ont inversé le procédé en fixant le point de fuite, non plus dans l'œil du spectateur mais dans l'objet/édifice contemplé. Ceci est particulièrement symbolique dans les églises : l'œil du fidèle est dirigé obligatoirement vers l'autel car des colonnes et d'autres éléments architecturaux rétrécissent de plus en plus son champ de vision de manière à le concentrer vers le point de fuite, le réceptacle divin.

Brunelleschi a eu recours à un procédé très original pour représenter des architectures : il dirigeait toutes les lignes de son dessin vers un point de fuite unique qui, pour le peintre, correspond à ce qu'est le nord pour le géographe. Pour vérifier la pertinence de sa méthode il eut recours à son expérience d'ingénieur. Ainsi, pour peindre le baptistère de Florence, il a percé dans sa toile un trou minuscule, toujours visible, par lequel, dans un miroir, il regardait son propre tableau.[1] En se tenant debout sous le portail de la cathédrale - en face, donc du baptistère - il lui suffisait de baisser puis de remonter le miroir pour vérifier que l'image peinte correspondait bien au modèle qu'il avait sous les yeux : « *Dans la perspective, ça montre. Dans le miroir, ça démontre* ».[2]

La relation des recherches entreprises par Damisch pour retrouver ce trou minuscule sont particulièrement émouvantes et convaincantes.[3]

SUPPRESSIONS

Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471 – *id*. 1528) qui, lui aussi, faisait usage, d'un matériel assez sophistiqué à en croire son estampe intitulée *le dessinateur de la femme couchée* (1525) : un dessinateur en train de peindre un nu en perspective, tient devant son œil, une règle graduée ; il est séparé de son modèle par une sorte de fenêtre quadrillée. Muni de ces instruments, il dessine le corps d'une femme grasse et sensuelle, l'idéal féminin de l'époque et du siècle suivant, comme le prouvent les peintures de Rubens,[4] et spécialement le cycle des vingt-sept toiles du *Triomphe de Marie de Médicis*.[1] Mais le dessinateur reste froid, car, comme Galilée, il est convaincu que la nature est écrite en langage mathématique.

---

1 Ce tableau de Brunelleschi fait actuellement partie des collections du palais ducal d'Urbino (Italie).
2 DAMISCH, Hubert, *op. cit.,* p. 472 – VI.
3 DAMISCH, Hubert, *op. cit.,* « Le prototype », pp. 81-187.
4 Né à Siegen en 1577, mort à Anvers en 1640.

3.2.1.3. Les pensées et les certitudes

Au fronton de l'Académie que Platon avait fondée à Athènes il était inscrit : « *Nul n'entre ici s'il n'est géomètre (γέωμέτρής)* », formule que parodie M. Olsson en : « *Nul n'entre ici s'il n'est géographe* ». Il est exact qu'avant de *mesurer* (*μέτρείν*) la Terre (*Γή*) il convient d'être capable de la *décrire (γράφείν).* Mais M. Olsson justifie son choix du fait que l'on commence par cartographier le réel avant de philosopher :

> « *Notre corps, en effet, est d'abord placé dans l'espace. Bien avant l'acquisition du langage, nous apprenons à nous mouvoir, à ramper, puis à marcher à quatre pattes. Au départ, le corps est le filet à travers lequel nous saisissons des connaissances sur le monde, qui sont des connaissances spatiales. Plus tard, les mailles du filet du corps deviennent plus complexes et saisissent aussi des mots, des concepts. Ce que je veux dire avec cette comparaison, c'est que nous sommes tous géographes avant de manier des mots ou des idées. Et les philosophes font souvent de la géographie sans le savoir* ».[2]

Ce problème ne s'est pas posé à Gaetano Pesce lorsqu'il a réalisé la carte de l'Europe des Douze car il n'entendait représenter les nations que schématiquement, De ce fait le concept a pu être concomitant à la représentation, ou plus vraisemblablement, la précéder.

Selon l'interprétation canonique de la fresque peinte en 1510 par Raphaël,[3] *L'École d'Athènes*,[4] Platon, au centre, à gauche, en toge rouge, de son doigt tendu montre le Ciel des Idées, manifestant ainsi qu'il est un philosophe idéaliste, symbole de l'hétéronomie (έτερος-νόμος). En revanche Aristote, à la gauche de Platon, en toge bleue, désigne la Terre, proclamant ainsi qu'il est empiriste, symbole de l'autonomie (αύτός-νόμος).[5]

---

[1] Peint pour le Palais du Luxembourg où résidait la reine mère : actuellement présenté au Louvre.

[2] OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 35.

[3] RAPHAËL (Raffaello SANZIO, dit), né à Urbino en 1483, mort à Rome en 1520.

[4] Fresque de la largeur du mur (10,55 m), Rome, Palazzo Vaticano, Stanza della Segnatura.

[5] *« Quelques décennies seulement après la mort de Raphaël, il semblera inconcevable qu'un pape ait pu décorer ses appartements avec des philosophes païens ; Platon et Aristote furent réinterprétés en Pierre et Paul, les scribes en évangélistes et ainsi de suite »*, THOENES, Christof, *Raphaël,* Taschen, Cologne, 2006, p. 39. ISBN 978-3-8228-2202-9.

Pour Stefan Zweig « *toutes les catégories d'enseignement, toutes les formes de l'esprit y sont symboliquement unies en une synthèse parfaite* »,[1] alors que M. Olsson, philosophe géographe, réinterprète la fresque autour des deux personnages principaux :

> « *chacun des deux insiste sur une dimension différente du travail du cartographe. Pour Platon, qui pointe le doigt, ce qui compte, c'est le point fixe, le nord, ou la ligne de fuite, comme vous voulez. Pour Aristote, qui a la main à plat, c'est le plan, le support qui domine* ».[2]

Au livre VII de *La République*,[3] Platon compare les hommes aux prisonniers d'une caverne qui, observant les ombres qui s'y agitent au fond, prennent ces images pour la vérité (réalité) alors qu'elles ne sont que l'ombre projetée de la réalité (vérité), c'est à dire ce qui se passe derrière eux.[4] Le mur, au fond de la caverne, tient lieu d'écran : c'est un *simulacre*,[5] qu'Olsson analyse comme *une carte*,[6] puisque le mur *reproduit* la réalité :

> « *Platon nous dit que nous croyons avoir la vérité sous les yeux alors que nous n'avons qu'une carte.*[7] *Pour apercevoir enfin la vérité, il faudrait être capable de tourner le dos à cette carte, donc à la réalité sensible, et rechercher le point fixe où se trouve la lumière qui projette toutes ces ombres. Cette lumière est plus importante que le plan du fond de la caverne* ».[8]

En fait Platon n'utilise pas le terme *πίναξ* qui seul désigne la *carte géographique* que vise M. Olsson : Platon utilise le terme d'*εἴδωλον*, le *simulacre*, *l'idole,* le *fantôme,* ou celui de *μίμησις, l'imitation, l'image, la représentation.* Littéralement, la traduction adoptée par M. Olsson est donc inexacte, mais, métaphoriquement, elle est séduisante puisque, sur le mur de la caverne, se *cartographie* effectivement la réalité qui se déroule derrière les hommes, en face du mur, dans l'ouverture de la caverne.

---

1 ZWEIG, Stefan, *La Confusion des sentiments,* traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Bibliothèque cosmopolite Stock, imprimé en France, 1983, p. 55. ISBN. 2-234-01309-7.
2 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 35. Aristote semble désigner de sa main droite le livre qu'il tient dans sa main gauche, symbole éventuel du « support ».
3 PLATON, *La République* ou *De la Justice*, in *Œuvres complètes,* T. I, Gallimard, La Pléiade, Dijon, 1977 (1950), traduit du grec ancien et annoté par Léon ROBIN et M.-J. MOREAU, pp. 857-1241.
4 PLATON, *op. cit.,* « Le mythe de la caverne », *La République,* livre VII, pp. 1101-1111.
5 Traduction de Léon Robin.
6 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 35, colonne de droite, ligne 12.
7 *« Simulacre »* et non pas « *carte géographique »*, comme le « traduit » inexactement M. Olsson.
8 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 35.

De la même façon la carte de l'Europe, soutien du *Pont sur le Rhin,* n'est que métaphorique : elle présente non pas la stricte réalité (vérité) géographique des douze états de la CEE, mais seulement leur image stylisée, schématisée ; c'en est le simulacre.

Le même raisonnement peut être tenu à propos d'une lecture géographique de la *Logique* d'Aristote, spécialement du passage de *l'Organon* dans lequel est mentionnée la bataille navale. Aristote estime impossible de prouver que serait vrai l'énoncé « *Demain, il y aura une bataille navale* » ou son contraire « *Demain, il n'y aura pas de bataille navale* ». En revanche sera toujours exacte la proposition : « *Nécessairement, demain il y aura une bataille navale ou il n'y en aura pas* ». Aristote pose ainsi le principe du *tiers exclu*, fondamental en logique. Pour être capable d'énoncer une vérité nécessaire, le principe du *tiers exclu* retient qu'il faut toujours faire coïncider dans notre espace mental, une proposition et son contraire, mais sans les superposer : il y aura *et* il n'y aura pas de bataille navale demain ; ou bien « *demain la CEE se composera de tous les pays européens* » ou « *demain la CEE ne se composera que de quelques pays européens* ». Selon le géographe Olsson ce principe serait la clé du plan aristotélicien :

> « *lorsque vous êtes capable d'envisager, sur un même plan et simultanément, l'existence d'une chose et sa négation, "*p" *et "*non p" *comme on dit en logique, vous êtes dans le vrai* ».[1]

Ainsi l'héritage de la métaphysique et de la logique pourrait être lu comme une gigantesque « *affaire de cartographie qui ne dit pas son nom* ».[2] Il en va de même du judaïsme avec le *Décalogue,* énoncé dans *l'Exode.* M. Olsson le lit comme une carte : il commence en effet par : « *Je suis l'Éternel, ton Dieu, qui t'a fait sortir du pays d'Égypte* », phrase qui contient deux motifs de la raison cartographique : le point fixe (« *l'Éternel, ton Dieu* ») et le chemin (« *sortir du pays d'Égypte* »).

Le deuxième commandement énonce :

> « *Tu ne te feras point d'image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont là-haut dans les cieux, ici-bas sur la terre ou dans les eaux au-dessous de la terre* ».

[1] OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 35.
[2] *Ibid.*

Ce message clair concernerait l'échelle : l'homme n'a le droit ni de transposer la Création dans aucune de ses propres représentations, ni de se livrer à aucune fantaisie cartographique. Il n'existe qu'un seul code pour interpréter le monde : *le Décalogue*.

Le troisième commandement pose la question du plan : *Tu n'invoqueras pas le nom de l'Éternel, ton Dieu, en vain ; car l'Éternel ne laissera point impuni celui qui invoque son nom en vain* », ce qui consacre la séparation des ordres entre l'Éternel et le périssable, l'infini et le fini : l'homme doit savoir s'en tenir au seul plan terrestre.

De chaque philosophie, de chaque métaphysique, il est donc possible de dégager une carte implicite « *autrement dit l'intuition spatiale dont elle découle* ».[1] Dans l'*Abysmal,*[2] Olsson propose certaines cartes qui résument les grands systèmes de la philosophie contemporaine, dont une représentation cartographique de *La critique de la raison pure* (1781) d'Emmanuel Kant qui, sa vie durant, enseigna la géographie. Un passage de *La critique* évoque une île, au début du chapitre intitulé « *Du principe de la distinction de tous les objets en général en phénomènes et noumènes* ». Kant voudrait comprendre où passe la frontière entre les phénomènes que nous percevons et l'essence de toutes choses. Or ce chapitre s'ouvre sur une véritable description géographique [3] :

> « (AK, IV, 155) *Nous avons maintenant non seulement voyagé à travers le pays de l'entendement pur et considéré scrupuleusement chacune de ses parties, mais nous l'avons aussi mesuré et nous avons déterminé pour chaque chose la place qu'elle y occupe. Ce pays, toutefois est une île et il est enfermé par la nature elle-même dans des limites immuables. C'est le pays de la vérité (nom fascinant),* (B 295) *entouré par un océan vaste et agité de tempêtes, siège propre de l'illusion, où maints bancs de brouillard et maints blocs de glace bientôt fondus font croire de façon trompeuse, à des terres nouvelles et* (A 236)*, abusant sans cesse par de vaines espérances le navigateur exalté à la perspective de nouvelles découvertes, l'empêtrent dans des aventures auxquelles il ne peut jamais renoncer, mais qu'il ne peut pourtant jamais non plus conduire à leur terme. Avant toutefois de nous risquer sur cette mer pour l'explorer dans toutes ses étendues et de nous assurer qu'il y a quelque chose à y espérer, il nous sera utile de jeter encore, préalablement, un coup d'œil sur la carte du pays que nous allons quitter, et de nous demander, en premier lieu, si en tout état de cause nous ne pourrions être contents de ce qu'il contient, ou même s'il ne faut pas, par force, nous en contenter, si jamais il n'y a nulle part ailleurs aucun sol sur*

---

1 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 36.
2 OLSSON, Gunnar, *Abysmal, ..., op. cit.*
3 Cette étude ne retient pas la traduction citée par M. Olsson dans son interview car il n'en cite pas l'auteur. Le passage qu'il retient a en outre été complété car la description géographique de Kant se poursuit par des détails maritimes importants pour l'interprétation de la maquette étudiée.

lequel il nous serait possible de nous établir ; ensuite nous nous demanderons à quel titre nous-mêmes possédons ce pays et parvenons à nous y maintenir contre toutes les prétentions ennemies ».[1]

Kant estime donc que le domaine de la certitude est une île au milieu de laquelle se trouve le *palais de la vérité*, habité par Kant lui-même. Sur le sol en granit de l'île reposent tous les raisonnements scientifiques, mais ses falaises étant abruptes, l'île est au centre de l'océan de l'illusion.[2] M. Olsson en établit le croquis :

« *Dans les parois de ces falaises s'ouvrent des cavernes dans lesquelles vivent les artistes, qui se trouvent, selon moi, à la frontière entre la connaissance du monde et l'océan de l'illusion. Enfin j'ai placé dans l'océan, outre les icebergs dangereux dont parle Kant, la baleine de* Moby Dick. *Dans l'océan de l'illusion, il n'y a pas de point fixe, et l'Idée qu'on essaie de pourchasser et de capturer, qu'on l'appelle Dieu ou l'Essence, se déplace sans cesse et nous échappe indéfiniment, c'est pourquoi elle est semblable à une baleine* ».[3]

Ce symbolisme de l'île de Kant - commenté par M. Olsson - recoupe la carte de la CEE de 1989, soutien du *Pont sur le Rhin* de Gaetano Pesce. En effet son Europe des Douze *est* une île qui flotte « *sur la partie non navigable du fleuve* »,[4] cette entité nauséabonde de marais, ce magma des illusions nationalistes des siècles passés. Au contraire, *l'île Europe* - qui vogue au-dessus du cloaque - constitue l'espoir d'une union sacrée, d'un éveil aux intérêts des Douze, d'un rejet de tous les conflits qui l'ont ravagée si longtemps. Or cette île porteuse des espoirs des Européens, elle aussi est aménagée :

« *cette grande carte de l'Europe est considérée comme un lieu de promenade, d'activités sportives, de spectacles de plein-air, de terrains de sports, de parc botanique, de détente, de piscine, de parkings, d'héliport ...* ».[1]

Comme argument ultime de sa démonstration, M. Olsson évoque la séparation du signifiant et du signifié, telle qu'elle est proposée par le père de la linguistique, Ferdinand

---

1 KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure,* Aubier, bibliothèque philosophique, Paris, 1997, traduction de l'allemand, présentation et notes d'Alain Renaut, p. 294. (750 p.). ISBN : 2-7007-4338-5.

2 cf. URFÉ, Honoré de, *Astrée,* au début du XVII^{ème} siècle : au romanesque succède le philosophique.

3 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 36.

4 PESCE, Gaetano, *Pont de l'Union Européenne, seconde* (sic) *étape du projet,* août 1989*, op. cit., p. 2.*

de Saussure,[2] dans son *Cours de linguistique générale* (1916).[3] Le signifiant représente le son, ou la forme du mot écrit : c'est le support matériel du signe. Quant au signifié, il concerne la signification que l'on attache au mot. Ainsi, lorsque l'on énonce le son « *si* », un Anglais comprend *la mer* (*the Sea*) alors que pour un Français, « *si* » n'est qu'une conjonction, une forme grammaticale. L'association d'un signifiant à un signifié dépend donc des conventions, de la langue utilisée, etc. En désignant par un "*S"* majuscule, le signifiant et par un *"s"* minuscule, le signifié, Ferdinand de Saussure pose la fraction « *s/S* » qui est une décomposition : le signifié est posé sur le signifiant.

Toujours selon M. Olsson, ce qu'il y aurait de plus intéressant dans cette représentation qui sert de fondement à la linguistique, serait la barre de fraction car elle représente la *frontière*. Celle-ci paraît inconsistante alors qu'en réalité elle est considérable puisqu'elle symbolise tout le territoire habité par les hommes. Nous n'évoluons pourtant pas dans un monde de *signifiants* purs, sinon nous serions des pierres ou des blocs de granit. Nous ne sommes pas davantage dans un monde de *signifiés* purs, sinon nous serions des abstractions dépourvues de chair, par exemple des vérités mathématiques. En réalité, nous nous mouvons entre signifiants et signifiés. « *C'est pourquoi la barre de la fraction mérite d'être considérée comme le lieu électif de la conscience humaine* ».[4]

Cette notion de « *barre de fraction = frontière* » est séduisante pour l'interprétation du projet de *Pont sur le Rhin* puisqu'il tend précisément à abolir toute frontière. En fait le *Rhin français* chanté par Victor Hugo n'a jamais eu de réalité juridique car la frontière entre la France et l'Allemagne passe au milieu du fleuve. D'ailleurs, avant la « suppression » des frontières, chaque poste de douane était situé sur la rive de son État.

Après avoir passé en revue ce qui conforte sa conception philosophique des cartes géographiques, M. Olsson matérialise sa pensée sous forme d'un tétraèdre construit dans les années 1990, avec son étudiant Ole Michael Jensen. Il qualifie cette construction de *mappa mundi universalis* (carte du monde universelle). Le socle en marbre figure le réel. Quant aux trois autres faces qui s'élèvent au-dessus du réel, l'une correspond au domaine de la religion, la deuxième au domaine de l'art et la dernière au domaine de la science. Ce sont les faces du tétraèdre qui délimitent les déplacements de la pensée humaine. En effet, chaque face du tétraèdre étant en cristal, chaque angle se projette sur la face

---

1 PESCE, Gaetano, *id.*
2 Né à Genève en 1857, mort au château de Vufflens, canton de Vaud, en 1913.
3 Ce *cours* est effectivement postérieur à la mort de son auteur : il a été reconstitué en 1916 par ses élèves, dont Charles Bally (Genève, 1865 – *id*., 1947).
4 OLSSON, Gunnar, interview, *op. cit.,* p. 37.

opposée : la religion sur l'art (c'est le symbole) ; l'art sur la religion (c'est l'icône) ; la science sur la science (c'est l'épistémologie, la possibilité donnée à la science de travailler sur elle-même en refusant en même temps l'art et la religion).

Cette *Mappa Mundi Universalis* est un objet d'art qui a été exposé dans la cathédrale d'Uppsala en 2000 : une carte *figurée* non figurative peut donc être qualifiée d'œuvre d'art.

3.2.1.4. La cartographie du point de vue philosophique [1]

Le dénominateur commun à toutes les cartes - quelles que soient leur formes ou leurs dimensions, qu'elles soient censées représenter le monde, des continents, des États ou de simples régions - est leur adhésion à la réalité d'un monde extérieur. Cette conviction est partagée par la majorité des cultures qui désirent reproduire, sous forme de carte, le monde terrestre qu'elles visualisent. Pourtant ces visions - de même que les moyens graphiques proposés - varient considérablement d'une carte à l'autre, allant des cercles grecs aux carrés chinois et aux triangles des Lumières. Néanmoins, toutes sont contraintes d'admettre que la terre ne peut pas être représentée de manière exhaustive sur une surface plane. Ptolémée a reconnu que ses projections étaient des solutions peu satisfaisantes.[2] Al Idrîsî avait conscience du problème mais il passa outre au profit des seules cartes régionales.[3] Mercator tenta un compromis acceptable.[4] Quant à Peters, tout en soulignant la difficulté, il anticipa les multiples applications géo-spatiales actuelles qui proposent une gamme d'images de la terre.[5]

Aucune carte ne peut être une représentation définitive, transparente et désincarnée de la planète, chacune étant l'objet de contestations entre ses concepteurs et ses utilisateurs qui tous appréhendent le monde d'une manière évolutive. Les cartes du monde sont en constant devenir, ce pourquoi il est impossible de dire d'une carte qu'elle est *achevée*. L'enquête topographique des Cassini,[6] les cartes du monde de Ribeiro,[7] l'atlas de Blaeu - dont n'a été publié qu'un volume alors qu'il aurait pu se poursuivre à l'infini [8] - constituent

---

1 BROTTON, Jerry, *Une Histoire du Monde en 12 cartes,* (titre original *A History of the World in Twelve Maps,* éd. Allen Lane, 2012), Flammarion, Lonrai, 2013 pour la traduction française, traduit de l'anglais par Séverine Weiss, ISBN : 978-2-0812-1433-0, auquel ce chapitre doit beaucoup.

2 BROTTON, Jerry, « La Science. La *Géographie* de Ptolémée, vers 150 ap. J.-C. », in *op. cit.,* pp. 27-65.

3 BROTTON, Jerry, « Les Échanges. Al Idrîsî, *Le Divertissement, 1.*154 ap. J.-C. », in *op. cit.,* pp. 66-95.

4 BROTTON, Jerry, « La Tolérance. Gérard Mercator, carte du monde, 1569 », in *op. cit.,* pp. 238-281.

5 BROTTON, Jerry, « L'Égalité. La projection de Peters, 1973. », in *op. cit.,* pp. 404-437.,

6 BROTTON, Jerry, « La Nation. La famille Cassini, carte de France, 1793. », in *op. cit.,* pp. 318-363.

7 BROTTON, Jerry, « La Mondialisation. Diego Ribeiro, carte universelle, 1529. », in *op. cit.,* pp. 204-237.

8 BROTTON, Jerry, « L'Argent. Joan Blaeu, *Atlas major,* 1662. », in *op. cit.,* pp. 282-317.

de bons exemples d'une carte qui se développe sans fin. Toutes les cartes tentent, certes, de cerner le monde selon un principe directeur, mais l'espace qui évolue constamment n'attend pas que le cartographe ait terminé son travail.

Les cartes sont une proposition du monde, elles ne sont pas son reflet : chacune résulte d'hypothèses, de situations particulières ayant trait à la culture, la politique, l'économie ou les relations sociales en usage. La relation entre ces conceptions et les cartes n'est pourtant ni figée ni durable. La *mappa mundi* d'Hereford révèle une conception chrétienne de la Création intégrant la fin du monde.[1] La carte Kangnido présente la puissance impériale au centre de son monde : la foi attachée aux *formes et forces* de la géomancie y est essentielle à la survie sur terre.[2] Toutes deux reflètent la culture dont elles sont issues mais elles aspirent aussi à une vision globale du monde.

Aussi peut-on dire que chaque carte est moins une image *sur* le monde qu'une image *née* de lui car elle permet de comprendre une idée dominante de son époque - la religion, la politique, l'égalité, la tolérance, etc. - si bien qu'en rendant compréhensible le monde, elle donne un sens à l'existence.

Tel est aussi le cas de la carte métaphorique de l'Europe qui *soutient* le projet du *Pont* de Gaetano Pesce : elle est le reflet de la CEE telle qu'elle existait en 1989, matériellement et culturellement. Mais - il faut sans cesse insister sur ce point capital - elle n'est pas évolutive et elle ne peut pas l'être car son *évolution* serait une *transformation* qui, en rendant la carte obsolète, équivaudrait à sa *destruction* pure et simple.

Il est difficile d'évaluer jusqu'à quel point les informations fournies par une carte peuvent influencer ceux qui la consultent : c'est pourtant cette analyse qu'ont tentée le cartographe Arthur Robinson et ses élèves ; ils concluaient : « *Les témoignages sur le degré de conscience cartographique des premières sociétés* [sont] *quasiment inexistants* ».[3]

Même si elle est novatrice une carte semble n'avoir aucune influence sur la perception du monde par ceux qui l'étudient. La carte de la CEE de 1989, présentée par Gaetano Pesce, n'a eu aucune incidence sur la vision de l'Europe des Douze par les contemporains, ne serait-ce que parce que très rares sont ceux qui la virent ; plus rares

---

1 BROTTON, Jerry, « La Foi. La *mappa mundi* d'Hereford, vers l'an 1300. », in *op. cit.,* pp. 96-128.
2 BROTTON, Jerry, « L'Empire. La carte du monde Kangnido, 1402. », in *op. cit.,* pp. 129- 162.
3 HARLEY, John B. & WOODWARD David (dir.) *The History of Cartography,* Chicago, University of Chicago, 2007, Vol. 1, p. 508.

encore ceux qui acceptèrent la vision *matérielle* qu'elle proposait à une époque où la seule évocation de la CEE rencontrait les plus vives oppositions.

En sens contraire il est possible qu'une carte *révèle* brusquement, qu'elle incarne les préoccupations et les angoisses de l'époque. Tel a été le cas des poètes chinois du XII^{ème} siècle évoquant les cartes de leur empire mythique à jamais perdu ; ou celui du soldat de Napoléon révélant à son curé de province, ébahi, l'étendue de l'empire français, grâce aux cartes de Cassini.[1]

Il en fut ainsi également de la carte servant d'assise au *Pont sur le Rhin* car, en concrétisant pour les quelques *happy few* qui la virent la réalité de l'abstraction *Europe*, elle matérialisa le concept européen qui était alors en pleine extension.

L'hypothèse de Cassini reposait sur la conception objective et scientifique - née de l'Europe des Lumières - de la possibilité de réaliser une carte *standardisée,* admise par tous : une telle carte n'existe toujours pas et force est d'accepter que les cartes « *ne soient jamais achevées et que leur tâche se poursuive sans fin* ».[2]

Il semble, **en conclusion à cette partie sur la cartographie** que l'idée de cartographier le monde entier soit purement utopique. C'est à quoi aboutirent les efforts des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles pour réaliser une carte du monde à l'échelle de 1:1 000 000.[3] Une telle conclusion justifie l'humour de Lewis Carroll et Luis Borges qui proposaient de réaliser une carte à l'échelle 1:1, et la conclusion de M. Brotton :

> « *aucune carte ne montrera le monde* tel qu'il est vraiment, *parce que cela n'est pas représentable. Il n'existe tout simplement pas de carte exacte du monde et il n'en existera jamais. Le paradoxe étant que nous ne puissions ni connaître le monde sans la carte ni le représenter une bonne fois pour toute grâce à elle* ».[4]

---

1 Exemples cités par BROTTON, Jerry, « L'Œil de l'Histoire », in *op. cit.,* p. 476.

2 KITCHIN, Rob & DODGE, Martin, « Rechinking Maps », *Progress in Human Geography,* vol. 31, n° 3, 2007, pp. 331-344, citation : p. 343.

3 PENCK, Albrecht, « The Construction of a Map of the World on a Scale of 1:1 000 000 », *Geographical Journal,* vol 1, n° 3, 1893, pp. 253-261 ; HINKS, Arthur R. cité in CRONE, Gerald R., « The Future of the International Million Map of the World », *Geographical Journal,* vol. 108, n° 1, 1962, pp. 36-38 ; HEFFERNAN, Michael, « Geography, Cartography and Military Intelligence : the Royal Geographical Society and the First World War », *Transaction of the Institute of British Geographers,* nouvelle série, vol. 21, n° 3, 1996, pp. 504-533 ; MacLEOD, M. N., « The International Map », *Geographical Journal,* vol. 66, n° 5, 1925, pp. 445-449.

4 BROTTON, Jerry, « L'Œil de l'Histoire », in *op. cit.,* p. 483.

3.2.2. Les maquettes [1]

De tout temps, avant d'entreprendre une construction de quelque importance, les hommes ont désiré se rendre compte de ce que, dans la réalité, pourrait donner le projet qu'ils envisageaient. C'est de cette idée qu'est née la maquette ; dans la majorité des cas elle est réalisée sous forme d'un modèle réduit, mais parfois, en grandeur réelle. Lors de la construction de l'église Sainte-Geneviève à Paris - l'actuel Panthéon - l'architecte Soufflot avait réalisé une ébauche de la construction projetée afin de se rendre compte *de visu* si les proportions envisagées seraient compatibles avec l'environnement.[2] Il en fut de même pour la construction de la pyramide du Louvre. Eu égard aux oppositions virulentes dont son projet était l'objet, l'architecte Pei fit tendre des câbles aux dimensions exactes de la pyramide : d'une tribune surélevée on avait alors une vue sur l'ensemble du projet en grandeur nature.

3.2.2.1. L'histoire des maquettes

Le Pont sur le Rhin de Gaetano Pesce n'est pas la première maquette qui, à l'égal d'une œuvre d'art, est exposée dans un musée ou présentée dans une exposition. S'il est inopportun d'énoncer la longue liste de telles maquettes, en revanche il est utile d'évoquer la trentaine de maquettes de la Renaissance italienne - dont certaines, monumentales - qui, dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle, ont été exposées dans quatre pays différents.[3]

---

1 Ce chapitre doit beaucoup à Henry A. MILLON, «Les maquettes dans l'architecture de la Renaissance», in *Rinascimento de Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura,* Bompiani, 1994, RCS Libri & Grandi Opere S.p.A., pp. 19-73, trad. française, *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange,* trad. de l'italien par Dennis Collins, cat. expo., Flammarion, 1995, pp. 18-73, ISBN (version reliée) 978-2-08-011770-x

2 BLASI, Carlo & COÏSSON, Eva, « Duecento anni di dibattiti intorno alla stabilità della chiesa di Sainte-Geneviève a Parigi : modelli materici e modelli virtuali », in *Les maquettes d'architecture,* sous la direction de Sabine Frommel avec la collaboration de Raphaël Tassin, Picard, Rome, 2015, pp. 283-291. (325 p.). ISBN 978-2-7084-0999-6.

3 *Rinascimento a Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura,* en traduction fr. *Architecture de la Renaissance italienne de Brunellesci à Michel-Ange,* exposition présentée à Venise, Palazzo Grassi, du 31 mars au 6 novembre 1994 ; à Washington, National Gallery of Art, du 18 décembre 1994 au 19 mars 1995 ; à Paris, musée des Monuments Français, du 27 avril au 31 juillet 1995 ; à Berlin, Altes Museum, du 5 octobre 1995 au 7 janvier 1996.

Les architectes de la Renaissance ne sont pas les inventeurs de la maquette mais ils semblent l'avoir utilisée plus régulièrement que leurs prédécesseurs car ils avaient pris l'habitude d'y recourir pour étudier leurs projets.[1]

Les fouilles effectuées sur d'anciens sites romains ont mis à jour des maquettes de maisons et de temples, dont la majorité avaient été conçues comme offrandes votives.[2] On en a retrouvé aussi en Grèce,[3] dans des tombeaux égyptiens,[4] et en Étrurie.[5] Il semble cependant que dans l'Antiquité méditerranéenne les maquettes aient été utilisées non pas en vue de la construction de bâtiments mais pour leur représentation. L'University College de Londres possède toutefois un dessin égyptien sur papyrus représentant le temple d'Abou Ghorab,[6] en élévation frontale et latérale. Si ce dessin constitue effectivement un projet de construction, il serait le plus ancien dessin connu, destiné à l'exécution d'un bâtiment.

En Italie, au Moyen Âge, les maquettes étaient d'un usage courant. Elles étaient plus rares dans les autres pays européens.[7] On connaît pourtant une maquette en cire réalisée pour la construction de l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre.[8] Du fait de la rareté des documents relatifs à l'emploi de maquettes au nord des Alpes, M. Bischoff a conclu qu'elles n'y auraient guère été en usage avant le XVI^{ème} siècle.[9]

On y a néanmoins retrouvé plus de cent plans, élévations, perspectives et coupes dont un grand nombre à l'échelle. Certaines élévations de façades et de tours - de deux à quatre mètres de haut - sont plus grandes qu'aucun des dessins italiens du Moyen-Âge.[10]

---

1 GOLDTHWAITE, Richard A., *The Building of Renaissance. Florence. An Economic and Social History,* Baltimore-Londres, 1980, pp. 373-375.

2 BERTI, « Considerazionni in margine ad alcune classi di oggetti » in *Fortuna Maris : la nave romana di Comacchio,* F. Berti, Bologne, 1990, pp. 70-71.

3 SCHATINER, T. G., *Griechische Hausmodelle,* Berlin, 1990, pl. 4, 21, 24-26.

4 *Egypt's Golden Age : the Art of Living in the New Kingdom, 1558-1085 B.C.,* cat. expo., (Boston Museum of Fine Arts), Boston, 1982, pp. 34-35.

5 CAMPOREALE, G., « Architecture civile et architecture religieuse », *Les Etrusques et l'Europe,* Paris-Milan, 1992, p. 73.

6 Ce dessin est reproduit dans CLARKE et ENGELBACH, *Ancien Egyptian Construction and Architecture,* New-York, 1990, fig. 49.

7 KOSTOF, S., « The Architectin the Middle Ages, East and West » in *Kostof*, 1977, p. 74.

8 RITTER von SCHLOSSER, J., *Beiträger zur Kuntzgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalter,* Vienne, 1891, p. 36.

9 BISCHOFF, F., « Les maquettes d'architecture », in *Les Bâtisseurs des cathédrales gothiques,* cat. d'exposition, Strasbourg, 3 septembre - 26 novembre 1989, p. 288.

10 RECHT, Roland, *Les Bâtisseurs des cathédrales gothiques,* cat. d'exposition, *op. cit.,* pp. 381-420.

En revanche, au XIV^{ème} siècle, des maquettes ont été réalisées avant la construction des cathédrales de Milan,[1] de Florence,[2] et de Bologne.[3] Dans sa vie de Filippo Brunelleschi (1377-1446) écrite à la fin des années 1480, Antonio Manetti mentionne une maquette qui aurait permis à Brunelleschi de remporter la commande du dôme de Florence « *sanza alcuna armadura* », (sans armature centrale).[4] Des maquettes en argile et en bois lui avaient été demandées pour la construction des forteresses de Vicopisano, Pise et Pesaro.[5] Mais au contraire de Gaetano Pesce qui réalise lui-même ses maquettes avec ses collaborateurs, Brunelleschi laissait les siennes inachevées pour garder la mainmise sur la construction.[6]

Leon Battista Alberti (1404-1472) recommandait l'emploi de maquettes à des fins pratiques, afin d'étudier plus particulièrement la

> « *relation entre le site et le quartier environnant […] les parties d'un édifice […] et en outre une maquette donnera une indication plus sûre sur les coûts probables […] en nous permettant de calculer la largeur et la hauteur des éléments individuels, leur épaisseur, nombre, étendue, formes, apparence et qualité* ».[7]

Pour Alberti la maquette devait concrétiser l'idée (*disegno*) qui, en architecture aussi, restait imparfaite et ne pouvait prendre sa forme définitive qu'après examen, exercice du jugement et modification grâce à des dessins. Les dessins, à leur tour, devaient être étudiés, évalués et améliorés grâce aux maquettes qui, en dernier lieu, permettaient d'incarner l'idée ou tout au moins de l'approcher au plus près. Dans le livre IX de son traité, Alberti consacre une section aux architectes : il leur recommande d'acquérir une bonne connaissance de la peinture et des mathématiques, comme il l'avait lui-même acquise :

---

1 *Annali della Fabrica del Duomo de Milano, dall'origine fino al presente, a cura della sua amministrazione,* 3 vol. I-II 1877, III 1880, Milan, p. 200.

2 PIETRAMELLARA, C., *S. Maria del Fiore, a Florence : i tre progetti,* Florence, 1984, pp. 132-139.

3 LORENZONI, G., « L'Architettura » *in La Basilica di San Petronio in Bologna*, I, Milan,1983, pp. 53-56. En 1390, une maquette en avait été réalisée en brique à l'échelle 1/12.

4 GUASTI, C., *La cupola di Santa Maria del Fiore, illustrata con i documentidi Archivio dell'Opera secolare,* Florence, 1974 (1857), doc. 18.

5 SAALMAN, H., *The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti,* Univ. Park-Londres, 1970, p. 119.

6 SAALMAN, H., *op. cit.,* p. 116 ; MANETTI, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi, G.* Tanturli & D. de Robertis, éd., 1976, p. 117.

7 ALBERTI, Leon, Battista, *L'Architettura (De Re Aedeficatoria),* II, traduit du latin par Giovani Orlandi, introduction et notes de P. Portoghesi, éd. G. Orlandi & P. Portoghesi, Milan, 1966, I, pp. 96-98.

« *Per quanto mi riguarda, debbo dire che molto frequentemente mi è venuto fatto di concepire delle opere in forme che a tutta prima mi parevano lodevolissime, mentre invece, una volta disegnate, rivelavano errori, e gravissimi, proprio in quella parte che più mi era piaciuta ; tornando poi di nuovo con la meditazione su quanto avevo disegnato, e misurandone le proporzioni, riconoscevo e deploravo la mia incuria ; infine avendo fabbricato i modelli, spesso, esaminandone partitamente gli elementi, mi accorgevo di essermi sbagliato anche sul numero* ».[1]

« *En ce qui me concerne, je dois dire qu'il m'est arrivé très fréquemment de concevoir des œuvres qui, tout au début, me paraissaient tout à fait louables alors qu'au contraire, une fois qu'elles étaient réalisées, elles se révélaient pleines d'erreurs, souvent très graves, spécialement dans les parties qui m'avaient le plus satisfait ; puis, en méditant sur ce que j'avais réalisé, en mesurant leurs proportions, je reconnaissais et déplorais mon incurie ; finalement j'en suis venu à fabriquer des maquettes et souvent, en en examinant particulièrement chaque élément, je m'apercevais que je m'étais trompé aussi sur le nombre* ».[2]

Ainsi, pour Alberti la maquette n'est pas destinée à présenter une idée toute faite à un éventuel client : au contraire, elle est destinée à étudier et à réaliser une *idée*. Selon l'analyse qu'il développe dans son Traité, une maquette est indispensable pour étudier correctement *l'idée* et pour l'améliorer avant d'aboutir au projet définitif. Il est vrai qu'Alberti reconnaît aussi à la maquette un rôle pratique (Livre II) qui permet au maître d'œuvre de déterminer exactement les quantités de matériaux nécessaires à la réalisation du projet. En revanche Alberti n'accepte pas que la maquette serve à obtenir l'approbation d'un commanditaire ou de servir de modèle pour la construction. Il la considère comme l'un des éléments du processus de conception, directement en rapport avec les dessins de mise au point, plutôt que comme une partie intégrante de la construction de l'édifice. Alberti ne conçoit donc la maquette que comme l'une des étapes qui permet l'étude du projet : « *Il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, esseguito per mezzo di linee ed angoli* ».[3] Elle ne constitue qu'un moyen pour passer de l'idée à la réalisation.

Brunelleschi et Michel-Ange (1475-1564) étaient d'un avis opposé : pour eux la maquette matérialise une idée qui a déjà pris forme dans l'esprit de son réalisateur de sorte que son rôle se borne à guider les ouvriers lors de la construction.

---

1 ALBERTI, Leon, Battista, *L'Architettura ... op. cit.,* pp. 860-862.
2 Traduction par le soussigné.
3 ALBERTI, Leon, Battista, *L'Architettura ..., op. cit.,* I, pp. 860-862. « *Le projet consistera en un tracé exact et uniforme, conçu par l'esprit, et réalisé au moyen de lignes et d'angles* ».

À l'inverse Vasari (1511-1574), dans la préface de ses *Vite,* considère le *disegno* comme « *producendo dall'intelleto […] certo concetto […] che si forma nella mentre* »,[1] (« *produit de l'intellect […], une idée certaine […] qui se forme dans l'esprit* ».) Il s'agit en l'occurrence d'une interprétation étroite donnée au concept du *disegno* car Vasari, en faisant table rase de la notion de développement du projet - essentielle pour Alberti - laisse croire que les dessins d'architecture seraient plus importants que les maquettes.

À la même époque Antonio Averlino - dit Filarete (1400-1465) - fit paraître un traité sous forme de dialogue : il y conseille aux architectes de fabriquer une maquette en bois pour la montrer aux commanditaires et obtenir leur éventuelle approbation.[2] Il estime indispensable (Livre VII) que les dessins et les maquettes soient à la même échelle, ce qui établit une incontestable relation entre le dessin et la maquette.[3]

Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) rédigea lui aussi un traité sur l'Architecture dont il existe différentes versions, corrigées, modifiées et augmentées au cours de sa vie ; elles comportent de nombreuses illustrations alors que l'œuvre d'Alberti n'en contient aucune. Martini exécuta des maquettes pour, entre autres, S. Maria del Calcinaio à Sienne, en 1485.[4]

On possède de nombreuses attestations de payements faits à des architectes,[5] des *falegnami* (menuisiers)*, tornitori* (tourneurs) et *intagliatori* (sculpteurs) : ils datent de la fin du XV^{ème} et du début du XVI^{ème} siècle. Il en découle que des *falegnami e intagliatori* ont été payés pour des maquettes en bois de différentes parties de la cathédrale de Milan d'après des projets de Francesco di Giorgio, de Bramante (1444-1514) et de Léonard de Vinci (1452-1519).[6] De semblables documents prouvent que des maquettes ont été fabriquées pour les cathédrales de Pavie[7] et de Bologne[8] et pour des églises de Prato,[9]

---

1 VASARI, Giorgio, *Le Vite de più eccelenti pittori, scultori e architettori italiani,* Florence, 1550, tr. de l'italien par Véronique Gérard Powell, éd. Grasset & Fesquelle, 2007 (504 p.). ISBN 978-2-246706-915.

2 GRASSI, L., « Introduzione e note », in FILARETE, *Trattato di Architettura,* I, CXVI, 1972, I, p. 40.

3 GRASSI, L., « Introduzione ... », *op. cit.,* I, p. 207 et LXVII.

4 FIORE, F. P. & TAFURI, M., *Francisco di Giorgio, architetto,* 1993, p. 251.

5 C'est ce qui en France, correspond au « prix-fait », une sorte de contrat / devis qui engageait le commanditaire et l'artiste. Cf. *Prix-Fait du "Couronnement de la Vierge", Enguerrand Quarteron,* transcription du manuscrit original par H. Chobaut, Nîmes, 1977, encart de l'ouvrage Le PICHON, Jean & Yann, *Le mystère du Couronnement de la Vierge,* Robert Laffont, Le Centurion, Paris, 1982. ISBN : 2-221-01061-2.

6 *Annali della Fabrica del Duomo de Milano ..., op. cit.,* III, p. 38 ; BELTRAMI, Luca, « Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della cattedrale di Milano », in *Nozze Beltrami-Rosina,* Milan, 1903, pp. 73-76.

7 BRUSCHI, A., *Bramante architetto,* Bari, 1969, pp. 765-767.

8 FANTI, M., *Il museo di San Petronio in Bologna,* Bologne, 1970, pp. 34-35.

9 MORSELLI, P. & CORTI, G., *La chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato, Florence,* 1982, 6, pp. 86-89.

Florence,[1] Todi,[2] etc. Rien que pour Saint-Pierre de Rome l'histoire des maquettes de Bramante,[3] Raphaël,[4] Peruzzi,[5] Antonio da Sangallo le Jeune,[6] Michel-Ange,[7] Giacomo della Porta,[8] Maderno,[9] couvre plus d'un siècle. Il n'en subsiste toutefois qu'une seule de Sangallo et deux de Michel-Ange.[10] Celle de Sangallo pour Saint-Pierre, en bois - exécutée par Antonio Labacco et conservée à Saint-Pierre - est la plus grande et la plus spectaculaire maquette de la Renaissance italienne qui subsiste : on peut même pénétrer à l'intérieur.[11]

Le XVI^{ème} siècle accuse un changement significatif dans la conception des maquettes : progrès importants dans la qualité artisanale, présence de détails sculptés, rendu précis d'éléments architecturaux en miniature, simulation des matériaux, etc. Si Brunelleschi et Alberti avaient préconisé des maquettes dépouillées qui ne présentaient que les éléments les plus représentatifs, c'est parce que Brunelleschi - comme cela a déjà été indiqué - voulait conserver la maîtrise du projet et qu'Alberti redoutait que l'œil ne soit distrait par des détails et qu'il ne capte pas l'intention du concepteur dans sa globalité. En revanche les maquettes de Sangallo contraignent le spectateur à percevoir immédiatement la relation qu'il a voulu établir entre les détails sculptés et la signification de l'ensemble. À part Michel-Ange qui constitue une exception parmi ses contemporains, les maquettes du XVI^{ème} siècle révèlent le désir de leurs concepteurs de mettre en évidence l'ensemble de leurs intentions, en évitant que les détails restés dans l'ombre ne risquent ensuite de poser des problèmes. Cette conception favorisait les commanditaires car des maquettes très détaillées leur permettaient un meilleur contrôle du projet et une visualisation tant de l'ensemble que des détails ; ainsi pouvaient-ils encore à ce stade, envisager d'éventuelles modifications. C'est au vu de la maquette de Brunelleschi pour le Palazzo Médici à Florence que Côme de Médicis refusa le projet. Ces diverses maquettes sont différentes

---

1 MILLON, Henry, A., *op. cit.,* 1988, pp. 69-73.
2 BRUSCHI, A., *Il tempio della Consolazione a Todi,* Milan, 1991, p. 134.
3 SERLIO, S., *Tutta l'opera d'architettura e prospettiva,* Venise, 1600, livre III, 64v.
4 FREY, K., «Zur Baugeschichte des St. Peter, Mitteilungen aus der Reverendissima Fabrica di San Pietro» *Jahrbuch der Königischen preussischen Kuntzammlungen,* Beihef Band, XXXI, 1911, p. 66, n° 103.
5 FRANCIA, E., *1506-1606. Storia della construzione del nuovo San Pietro,* Rome, 1977, p. 37.
6 FREY, K., *op. cit.,* 1911, pp. 21-23.
7 BARDESCHI CIULICH, L., « Documenti inediti su Michelangelo e l'incarico di San Pietro », *Rinascimento XVII,* 1977, pp. 235-275.
8 MILLON & SMYTH, 1988a, pp. 98-100, 123-128.
9 HIBBARD, H., *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630,* University Park, Pen-Londres, 1971, pp. 159, 169-170.
10 MILLON, Henry, A., « Les maquettes dans l'architecture de la Renaissance », in *op. cit.,* étudie en détail ces deux maquettes et celles perdues de Michel-Ange, pp. 50- 56.
11 MILLON, Henry, A., « Les maquettes ... », *op. cit.,* ill. pp. 36-37, 38-39, 41, 42-43, 44-45 ; commentaires sur cette extraordinaire maquette, pp. 35-50.

des modèles définitifs dont le rôle n'est plus de dégager une idée mais au contraire de reproduire une réalité déjà construite.

Ainsi en est-il des maquettes, dites *plans-reliefs,* que Louis XIV fit établir de chacune des grandes citadelles de son royaume. Ces maquettes étaient destinées à reproduire les constructions existantes dans un but essentiellement militaire. Elles ont survécu dans leur grande majorité et sont actuellement présentées en partie au musée des Invalides à Paris, en partie au sous-sol du musée des Beaux-Arts à Lille.

Dans une salle jouxtant celle où est présenté le pont de Gaetano Pesce, figure le plan relief de Strasbourg de 1727. Cette maquette n'est pas celle qu'avait commandée Louis XIV après 1681 mais une plus récente, *actualisée*. La première a disparu lors d'un bombardement à Berlin où elle avait été transportée après l'annexion de l'Alsace.

On continua à faire usage de maquettes d'architecture au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, tant en Italie que dans le reste de l'Europe. Mais de nombreuses maquettes ont disparu. Il en subsiste toutefois à Rome,[1] dans le Piémont,[2] et à Londres.[3]

En revanche, au XIX^{ème} siècle, l'École des Beaux-Arts négligea - du moins n'encouragea pas - la fabrication de maquettes de sorte que la tradition s'en perdit. Elle ressuscita au début du XX^{ème} siècle avec, entre autres grands architectes, Antonio Gaudi, Mies van der Rohe, Le Corbusier et Franck Lloyd Wright.[4]

La maquette peut aussi permettre la restitution du bâtiment d'origine : ainsi est-ce en grande partie grâce à une maquette de 1778 qu'a pu être restitué l'intérieur du château de Voltaire à Ferney. Cette maquette, réalisée par le valet de chambre de Mme Denis, la nièce de Voltaire, avait été acquise par l'impératrice de Russie Catherine II en même temps que quelques 7.000 livres et manuscrits de la bibliothèque de l'écrivain philosophe ainsi que des échantillons de tentures du château. Le conservateur du musée Voltaire à Ferney a pu étudier de très près en Russie, la maquette et les échantillons de tissus, ce qui a permis de faire retisser des tentures par Prest, le célèbre soyeux lyonnais.[5]

---

[1] Plusieurs maquettes pour la sacristie de Saint-Pierre et pour la façade de Saint-Jean-de-Latran.

[2] Des maquettes de Filippo Juvarra (1678-1736) pour le château de Rivoli et pour la basilique de Superga.

[3] La magnifique maquette de Christopher Wren pour Saint-Paul, exposée en 1994 à la Royal Academy.

[4] En ce qui concerne les maquettes d'architecture en Grande Bretagne, WILTON-ELY, J., « The ArchitecturalModel » in *Architectural Review* CXLII (845), 1967, pp. 26-32, «The Architectural Model : English Baroque » in *Apollo* LXXXVIII (80), 1968, pp. 250-259. En France, «Enquête des maquettes d'architecture. Répertoire», *Revue de l'Art* LVIII/LIX, 1983, pp. 123-141.

[5] BOMMELAER, Claire, « Emmanuel Macron fait du château de Voltaire le symbole de sa politique

3.2.2.2. Le concept du *design*

On définit généralement le design comme *la création d'un projet en vue de la réalisation et/ou de la production d'un objet - produit, espace, service - ou d'un système qui se situerait à la croisée de l'art, de la technique et de la société.* Cette définition recoupe parfaitement le projet de pont sur le Rhin de Gaetano Pesce puisque ce projet tend à la représentation schématisée d'une communauté qui se proclame *économique* alors qu'elle relève - sinon déjà de la politique annonciatrice de l'*UE,* l'*Union Européenne* - du moins de l'économie politique. La maquette révèle aussi que son concepteur est un designer pluridisciplinaire qui dans ses œuvres, fait intervenir l'Art et la Technique mais aussi les Sciences Humaines, Politiques et de la Nature.

3.2.2.2.1. L'étymologie du terme *design*

Le terme français *design* reprend tel quel le terme anglais. Or le *design* anglais vient du verbe français *designer* qui, lui-même est issu du latin *designare* - formé de la préposition *de* et du nom *signum* (« marque, signe, empreinte ») - qui signifie « marquer d'un signe, dessiner, indiquer ». Le verbe anglais *to design* veut donc dire en même temps « dessiner et concevoir en fonction d'un plan, d'une intention ou d'un dessein déterminé ».[1] Actuellement *drawing* se réfère au dessin et *design* à l'idée, au projet, à sa représentation.

En français le terme *design* a évolué : de l'intention, du projet, du plan il est passé à l'idée de transmission d'une donnée technique par le dessin pour aboutir logiquement à la réalisation de l'objet tant artisanal qu'industriel. À partir du XVII^{ème} siècle le design correspond au plan, à la représentation ou à l'esquisse d'un travail à accomplir.[2] Cependant, du terme *design* sont issus deux termes différents : le *dessin* qui se rapporte à la pratique et le *dessein* qui vise l'idée. À l'École d'Architecture de Venise où a étudié Gaetano Pesce, on enseigne le *designo* en tant que « dessin » et non de « dessein ». En France au XIX^{ème} siècle, le « design » dans son sens actuel, était enseigné en tant qu'*art*

---

patrimoniale », *in Le Figaro*, jeudi 31 mai 2018.

[1] Le dictionnaire *Robert Cawdrey's Alphabetic Table of Hard Words*, 1604, donne du terme *deseignment* la définition suivante : « thing shall be done » (la chose qui doit se faire). Le terme *deseignment* est d'ailleurs issu directement du terme français du XVI^{ème} siècle *desseign.*

[2] OREL, Tufan, *Écrits sur le design,* éd. L'Harmattan, Paris, 2016, p. 16. (220 p.). ISBN 978-2-3430-72050. précise que le terme français *design* a été utilisé dans son sens actuel de « projet dessiné » dès 1849 par Henry Cole dans le premier numéro du *Journal of Design and Manufactures*.

industriel puis d'*arts appliqués*.[1] Mais l'adoption en France du terme *design* a rencontré beaucoup d'opposition : on a tenté de lui substituer la formule « esthétique industrielle » popularisée par Raymond Loewy, celle de « création industrielle », selon la loi Toubon de 1994 le nom « stylique »,[2] ou, à l'initiative de l'INSEE en 2010, le terme de « concept ». Actuellement le terme *design* s'est imposé d'autant plus logiquement qu'il est, à l'origine un terme français, anglicisé.

Le *cursus* du terme *design* est semblable à celui du terme *flirt* que l'on considère comme un anglicisme alors qu'il découle simplement de l'expression française *conter fleurette* qui, prononcée à l'anglaise, a donné *flirt*.

3.2.2.2.2. L'origine du design

Il est habituel d'opposer le design aux arts décoratifs, motif pris que le design serait lié à l'innovation technique, à la production en série et à l'esthétique contemporaine alors que les arts décoratifs relèveraient de techniques artisanales ou décoratives et ne donneraient naissance qu'à des séries limitées. Il est exact que Gaetano Pesce réalise des objets produits en grande quantité (par exemple le *vaso* pour le bicentenaire du Café Florian à Venise) mais chacun de ces objets est individualisé par des couleurs, des répartitions de couleurs, des matériaux qui lui sont propres ce qui en fait des *pièces uniques.*

La maquette du Pont de l'Europe est une pièce unique : peut-on dès lors opposer valablement *design* et *arts décoratifs* ? Les définitions ont le tort de n'être valides que lorsqu'elles sont accompagnées d'exceptions. En l'occurrence cette maquette ne possède aucun élément *décoratif,* elle est une pièce unique, mais elle a été réalisée par un designer reconnu. Il faut donc admettre qu'entre design et arts décoratifs la *frontière n'est pas étanche.* Il est aussi certain que cette prétendue frontière ne peut pas être opposée à Gaetano Pesce dont les œuvres relèvent autant du design que des arts décoratifs.

Le design - au sens de *projet dessiné utilisant des techniques innovantes en vue d'une large diffusion* - existe depuis toujours. Au Moyen-Âge les châsses-reliquaires étaient réalisées en des milliers d'exemplaires, dans des décors stéréotypés en émail : elles

[1] LAURENT, Stéphane, *Les Arts aplliqués en France. Genèse d'un enseignement,* Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), Paris, 1999. (684 p.)

[2] La loi Toubon proposant de substituer « stylique » à « design » a été abrogée par le Conseil Constitutionnel.

étaient exportées dans toute l'Europe.[1] L'idée de rationaliser la production au moindre coût permit à la fin de la première moitié du XIX^{ème} siècle à Michael Thonet de réaliser à Vienne (Autriche) sa fameuse chaise dite *de bistrot,* réalisée par cintrage d'un bois de hêtre massif courbé sous pression, à la vapeur. Il en vendit cinquante millions d'exemplaires entre 1850 et 1914. Auparavant on s'était contenté de recopier à l'échelle industrielle des modèles du passé. En réaction - à l'époque même où Thonet réalisait ses premières chaises - le critique d'art John Ruskin et le théoricien William Morris créaient en Angleterre le mouvement *Arts and Crafts* qui multiplia les expositions de groupe. Ce mouvement prônait la création de formes nouvelles inspirées de la nature et du rationalisme gothique.

Au début du XX^{ème} siècle la figuration laissa la place à l'abstraction avec en Belgique, le palais Stoclet érigé par Josef Hoffmann ; aux USA, les lignes épurées - synonymes de *design* - de Charles Rennie MacKintosh et Frank Lloyd Wright ; en Allemagne, le premier design industriel global de Peter Behrens qui créa le *fonctionnalisme*, une doctrine esthétique résumée par Louis Sullivan dans l'expression passée à la postérité : « *la forme suit la fonction* ». Cette doctrine influença beaucoup Le Corbusier. Le fonctionnalisme a dominé le design contemporain jusqu'en 1968 bien qu'il ait opposé les rationalistes pour lesquels « *la fonction, c'est ce qui est utile* », aux expressionnistes pour lesquels « *les émotions sont aussi une fonction* ». Selon Sullivan le fonctionnalisme serait le résultat d'une observation et d'une compréhension des processus de la nature car chaque forme a une nécessité : or il n'y a pas de superflu dans la nature bien qu'elle soit séduisante. En 1908 Adolf Loos publia *Ornement et crime* qui combattait l'ornementation au profit de la forme :

> « *D'un combat de trente années, je suis sorti vainqueur. J'ai libéré l'humanité de l'ornement superflu. «* Ornement *», ce fut autrefois le qualificatif pour dire «* beau *». C'est aujourd'hui, grâce au travail de toute ma vie, un qualificatif pour dire «* d'une valeur inférieure *». De toute évidence l'écho renvoyé se prend pour la voix elle-même […] L'humanité m'en sera reconnaissante un jour, quand le tramps épargné sera bénéfique à ceux qui jusqu'à présent étaient exclus des biens de ce monde* ».[2]

[1] RECHT, Roland, sujet d'examen de licence en histoire de l'Art donné en juin 1994.

[2] LOOS, Adolf, *Ornement et Crime,* trad. de l'allemand par Sabine Comille et Philippe Ivernel, éd. Payot-Rivages. 2012. (278 p.). ISBN 978626743-610-76X.

3.2.2.2.3. Du Bauhaus à la crise des années 1930

Gaetano Pesce évoque le Bauhaus dans son *Abcédaire* autant pour ses idées que pour son influence.[1] Walter Gropius le définit dans le *Manifeste du Bauhaus* (1926) :

> « *Le but final de toute activité plastique est la construction […] Architectes, sculpteurs, peintres : nous devons tous revenir au travail artisanal, parce qu'il n'y a pas d'art professionnel. Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan […] Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir qui embrassera tout en une seule forme : architecture, art plastique et peinture* ».

Le Bauhaus donna naissance à une véritable pépinière d'artistes et constitua « *un extraordinaire outil de promotion d'un modernisme progressiste* ».[2] Parmi eux il y a lieu de citer : Ludwig Mies van der Rohe, Marianne Brandt, Marcel Breuer, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Gerrit Rietveld. Bien que les Nazis aient fermé le Bauhaus dès leur arrivée au pouvoir, d'autres régimes totalitaires ne lui ont pas été systématiquement opposés : ainsi, Giuseppe Terrai en Italie, Lazar Lissitzky et Alexandre Rodtchenko en Russie purent-ils arguer du caractère social du design qui produit de beaux objets pour un très grand nombre de consommateurs. La Scandinavie s'affirma avec Alvar Aalto en Finlande, Bruno Mathsson en Suède et Wilhelm Kage en Norvège.

Après le *jeudi noir* du 24 octobre 1929 la créativité et la théorisation du design traversèrent l'Atlantique. Raymond Loewy constatant que « *la laideur se vend mal* » esthétisa les objets manufacturés en créant coup sur coup la carrosserie de la nouvelle Cadillac, la bouteille de Coca-Cola et le paquet de cigarettes Lucky Strike. Il fut suivi dans cette voie par Russel Wright, Henry Dreyfuss et plusieurs designers américains, tandis que Jacques Viénot théorisait l'esthétique industrielle grâce à de prétendues « lois » toujours respectées par l'Institut Français du Design. À la foire internationale de New-York d'avril 1939 les designers annoncèrent un *monde de demain* meilleur et plus beau, projet annulé du fait de la Seconde Guerre mondiale qui éclata avant même la clôture de la foire.

---

1 PESCE, Gaetano, « Bauhaus », in *Réinventer …, op. cit.,* pp. 33-34.

2 SPARKE, Penny, *100 ans de design,* éd. Hachette, coll. Octopus, Paris, 2002 (272 p.) sans indication du nom du traducteur de l'anglais en français. ISBN 978-2-012601-635.

3.2.2.2.4. Le design *organique* de l'après-guerre

Cette période, qualifiée de *néo-modernisme* par Penny Sparke, se caractérise en Amérique et en Europe par des formes rondes, fluides, souples qui justifient son appellation d'*organique*. Ces trois qualités se retrouvent telles quelles dans l'œuvre de Gaetano Pesce qui, d'ailleurs, les revendique tout au long de son *Abécédaire*.

Les tubes d'acier utilisés dans les réalisations des années 1930, laissent la place aux plastiques dont Gaetano Pesce fait un très grand usage. Les réalisations majeures de cette période émanent de Scandinavie avec la chaise *Fourmi*, le fauteuil *Œuf* et les étonnants couverts [1] d'Arne Jacobsen, les chaises et les fauteuils *Tulipe* ainsi que le Terminal TWA de l'aérodrome John-F. Kennedy à New-York, d'Eero Saarinen.

Aux USA, les réalisations majeures émanent de Ray Eames, George Nelson et Eliot Noves auquel on doit les machines à écrire et le pavillon d'IBM à l'*exposition 1964* de New-York. L'Italie s'est affirmée avec Gio Ponti, Carlo Mollino, Marcello Nizzoli - créateurs des objets cultes de *La Dolce Vita,* la Vespa, la Lambretta, les machines à expresso, etc. - et Flaminio Bertoni qui a carrossé les voitures Citroën de la *11 chevaux traction avant,* jusqu'à la *2 CV,* à la *DS* et à l'*ID*. En Allemagne la *Hochschule für Gestaltung Ulm* a remis à la mode les traditions du Bauhaus et a formé Hans Gugelot et Dieter Rams qui a pris la direction artistique de *Braun GmbH*. En Grande-Bretagne Ernest Race créa un style *moderne* – qualifié par Christian Dior de *New-Look* - et Douglas Scott dessina le bus rouge à impériale, devenu une icône anglaise !

À côté de ces réalisations de grande diffusion des *modernistes conservatifs* réalisèrent des pièces uniques réservées à une clientèle internationale huppée : les décorateurs-ensembliers français Jacques-Émile Ruhlmann et Jean Dunand (réputé pour ses laques), l'Anglaise Eilen Gray, l'Autrichien Josef Frank, l'Américaine Sylvie Maugham, etc.

Les années 1960-1980 réinventèrent la *poétique* : Joe Colombo autoproclamé *anti-design* avec son fauteuil-capsule, repensa l'habitat et s'insurgea contre les formes hiérarchiques de l'architecture de son temps :

> « *La capsule insiste sur sa stupéfiante concordance avec l'émancipation disciplinaire du design à la fin des années 1960 quand il tente de se libérer de ces tutelles historiques pour s'imposer comme une discipline idoine de l'habitat. Cette*

[1] Ces couverts en acier inoxydable, très avant-gardistes, figurent dans le film *2001, l'Odyssée de l'Espace.*

position est notamment illustrée par l'œuvre de Joe Colombo. Il invente les conditions d'une vie quotidienne moderne en correspondance avec le monde dans un rapport harmonieux espace-temps et invite ses pairs à repenser complètement l'habitat à partir du design ».[1]

C'est dans le même esprit que Gaetano Pesce exposa son projet de 1971 : *Une ville souterraine à l'époque des Grandes Contaminations*.[2]

En 1966, à Florence, ont été fondés l'agence d'architecture *Archizoom* d'Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Dario et Lucia Bartolini, puis le Groupe *Superstudio* par Christiano Toraldo di Francia et Adolfo Natalini qui, en 1971 proclamaient :

« *Si le design est plutôt une incitation à consommer, alors nous devons rejeter le design ; si l'architecture sert plutôt à codifier le modèle bourgeois de société et de propriété, alors nous devons rejeter l'architecture ; si l'architecture et l'urbanisme sont plutôt la formalisation des divisions sociales injustes actuelles, alors nous devons rejeter l'urbanisation et ses villes […] jusqu'à ce que tout acte de design ait pour but de rencontrer les besoins primordiaux. D'ici là, le design doit disparaître. Nous pouvons vivre sans architecture* ».[3]

En 1980 Ettore Sottsass fonda le *Groupe de Memphis* destiné à réagir à l'encontre du style international par la production d'objets humoristiques et poétiques : un groupe que Gaetano Pesce a bien connu et apprécié dans la mesure où l'humour fait partie intégrante de sa propre production.[4] Le Salon international du meuble de Milan de 1993 a révélé le *Droog Design*, inspiré par des artistes des Pays-Bas tels que Remy Ramakers, Gijs Bakker, Piet Hein Eek, Jan Konings : leurs productions impertinentes tenaient davantage du Manifeste que de l'art.

---

1 MIDAL, Alexandra, *Antidesign. Petite histoire de la capsule d'habitation en images,* éd. Épithème, Paris, 2003. Tirage actuellement épuisé. ISBN 978-2-9144-11028.

2 PESCE, Gaetano, *Une ville souterraine à l'époque des Grandes Contaminations,* 1971, réalisé à l'occasion de l'exposition « Italy, the New Domestic Landscape », organisée par Emilio Ambasz au MoMA de New-York en 1971, maquette 50x20x200 cm. Coll. Rodrigo Rodriguez, Catimate, Italie. La photo figure p. 109 du catalogue *Le temps des Questions*, au Centre Pompidou en 1996.

3 Cette citation est reproduite dans différents articles dont le film en ligne Architectureplayer.com et le site http://www.architectureplayer.com/clips/supersurface-an-alternative-model-for-life-on-the-earth

4 PESCE, Gaetano, « Humour », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 94.

3.2.2.2.5. Le design et l'architecture

Gaetano Pesce étant lui-même designer et architecte il convient d'évoquer le design aussi par rapport à ses relations avec l'architecture, tout en opposant le design d'auteur (caractérisé par le savoir-faire (*How Know*) et sa production réduite) au design industriel qui produit des objets en très grandes quantités.[1] Cette opposition interne du design n'efface pourtant pas l'opposition, toujours d'actualité, entre art et design.[2]

SUPPRESSIONS

3.2.2.2.6. De quelques définitions du design

Il résulte de ce tour d'horizon du concept *design* et de ses liens avec l'architecture qu'en fait aucune définition satisfaisante n'a pu en être retenue. C'est pourquoi, en guise de conclusions à cette réflexion sur le design il est proposé quelques citations de théoriciens et de designers qui tentent, mais en vain, d'en suggérer une définition *définitive* :

> « *Le rôle d'un designer est de déterminer à l'avance, en prenant en compte toutes les contraintes liées au problème de la forme d'un produit.* [Il est de] *tout prévoir dans la mesure du possible afin que rien ne soit abandonné à l'aléatoire* ».[3]
>
> « *Le design est une activité liée à une pensée complexe et à une logique originale où la recherche esthétique s'associe aux stratégies industrielles et où la technologie n'est qu'une partie d'un vaste contexte symbolique.*
>
> « *Les rapports entre l'art et le design sont beaucoup plus difficiles à mettre en théorie, en raison de leur caractère spontané et discontinu. Il fut un temps où l'on considérait que l'art générait de nouveaux langages tandis que le design les utilisait. Aujourd'hui, nous assistons au phénomène inverse* ».[4]

---

1 HUYGUE, Pierre Damien, *Art et Industrie, philosophie du Bauhaus,* Circé, Belval (Vosges), 2015, (264 p.). ISBN 978-2-842-423-841.

2 LAURENT, Stéphane, « Why a culture off design in France never yook off », in *Design Issues,* University of Chicago Press, Volume 28, n° 2, printemps 2012, pp. 72-77.

3 QUARANTE, Danielle, *Éléments du design industriel,* éd. Polytechnica, Paris 1984 (685 p.). ISBN 978-2-717-842333, .

4 BRANZI, Andrea, *Qu'est-ce que le design ?,* éd. Gründ, Paris, 2009 (2007), (287 p.) ISBN 978-2-7000-26999..

« *Le designer est un inventeur de scénarios et de stratégies. Ainsi, le projet doit s'exercer sur les territoires de l'imaginaire, créer de nouveaux récits, de nouvelles fictions, qui viendront augmenter l'épaisseur du réel* ».[1]

« *La fonction de destruction, la fonction de mort, sont fondamentales et notre société l'a oublié. Il ne suffit pas de produire des objets qui servent, il faut produire des objets qui sachent mourir, pour rétablir l'ordre symbolique. Toute discipline ne s'accomplit que si elle se dessaisit de son objet et met en jeu sa propre mort. C'est dans cette voie que, paradoxalement le design peut trouver le sens du symbolique* ».[2]

« *La mise en œuvre du matériau est conditionnée dans la technique par une longue tradition. C'est pourquoi la formation technique consiste généralement en une transmission et une accélération de méthodes achevées de travail. Une telle formation ne libère pas la créativité, elle empêche l'invention* ».[3]

« *On ne pourra bien dessiner le simple qu'après une étude approfondie du complexe* ».[4]

3.2.2.3. Les maquettes de Gaetano Pesce

La maquette du *Pont sur le Rhin* de 1989 n'est que l'une des nombreuses maquettes réalisées par Gaetano Pesce qui, lui-même en a évoqué plusieurs autres :

« *Le projet* Gratte-ciel *pour Manhattan est l'une de mes plus grandes maquettes, elle mesure près de trois mètres de haut. C'était une commande du musée d'Art moderne de New-York, qui m'a donné carte blanche pour un projet. Mon gratte-ciel devait théoriquement remplacer le* Seagram Building *de Mies Van der Rohe. J'avais prévu d'utiliser de la mousse de polyuréthane qui permet des expansions très importantes. Ces volumes de mousse devaient être excavées de façon à ménager des habitations à l'intérieur, et montés les uns sur les autres jusqu'à former une tour. Il s'agissait de sortir de la géométrie de la boîte pour aller vers l'expression organique. Une structure organique dont il n'y avait pas de modèle dans la nature, mais le polyuréthane me permettait d'élaborer des formes inédites. La maquette était en caoutchouc* (**Doc. LXXI**) ».[5]

SUPPRESSIONS

---

1 BRANZI, Andrea, *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano,* éd. Idea Books, Firenze, 1984. ISBN 978-8870-170597.
2 BAUDRILLARD, Jean, « Le crépuscule des signes », in Traverses, n° 2, novembre 1975.
3 ALBERS, Josef, *Interaccion del color,* éd. del cincuentenario Alianza Editorial, 2017. (218 p.). ISBN 978-849-104-7229.
4 BACHELARD, Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique,* éd. PUF, 2015. (183 p.). ISBN 978-2-13057-6556.
5 PESCE, Gaetano, « Gratte-Ciel (et tour pluraliste) », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 87.

3.3. Le Temps

Le *Temps* est un concept particulièrement cher à Gaetano Pesce qui en a adopté le vocable et l'a évoqué dans plusieurs de ses expositions et rétrospectives :

- Gaetano Pesce, « *Le futur est peut-être passé* », Musée des Arts décoratifs, Paris, 1975, avec une salle intitulée « *Le Temps ».*
- « *Gaetano Pesce, 1975 – 1985* », Musée d'Art Moderne de Strasbourg, 1985-1986.[1]
- Gaetano Pesce*, « Un vaso (goto ?) per Venezia »,*[2] *café* Florian, Venise, juin 1995.[3]
- Gaetano Pesce*, « Le Temps des questions* »*,* forum du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 3 juillet - 7 octobre 1996.[4]
- Gaetano Pesce*,* « *Il rumore del tempo* »*,* Triennale di Milano, 22 janvier-18 avril 2005 Vitra Design Museum, Weil-am-Rhein (Allemagne), 10 juin 2005 - 8 janvier 2006.[5]
- Gaetano Pesce*,* « *Il tempo della diversità* », MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI° secolo, Rome, 26 juin-5 octobre 2014.[6]
- Gaetano Pesce, « *Frammenti e figure architettoniche ai quattro angoli del mondo* », Galerie Antonia Jannone, Milan, 27 avril - 23 mai 2015.[7]
- Gaetano Pesce, « *Molds (Gelati misti)* », Pacific Design Center, Hollywood (USA), 3 septembre - 27 novembre 2016.[8]
- Gaetano Pesce, « *Il Tempo Multidisciplinare* », Palazzo della Ragione de Padoue (Italie), 23 mai – 23 septembre 2018.

La maquette du *Pont sur le Rhin*, dès sa conception, a proclamé la primauté du concept *temps* puisqu'elle ne peut être lue qu'en fonction de la date de sa création : 1989.

---

1 PESCE, Gaetano, *Gaetano Pesce, 1975-1985,* Musée d'Art Moderne de Strasbourg, du 29 mai au 17 août 1986, catalogue d'exposition, Icam, Strasbourg, 1986.

2 Bien que ni le terme ni le concept *temps* n'apparaissent dans l'intitulé de cette exposition, ils découlent du thème « *Temporanea. La realtà possibili del Caffè Florian* » et de l'inscription sur le *goto : Est-ce que les Vénitiens d'aujourd'hui seraient capables de réaliser ce qu'ont fait les Vénitiens d'antan ?*

3 PESCE, Gaetano, *Un vaso (goto ?) per Venezia,* Catalogue de l'exposition présentée au Café Florian à Venise en juin 1995, M&C Grafica, Martellago/VE, Italie, mai 1995.

4 PESCE, Gaetano, *Le Temps des questions,* Catalogue de l'exposition tenue au forum du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, du 3 juillet au 7 octobre 1996, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996. ISBN 2-85850-884-4.

5 PESCE, Gaetano, *Il rumore del tempo,* Triennale di Milano (Italie), du 22 janvier au 18 avril 2005 & Vitra Design Museum, Weil-am-Rhein (Allemagne), du 10 juin 2005 au 8 janvier 2006, Catalogue de l'exposition, éd. Charta, Milan, 2005, ISBN 88-8158-519-7.

6 PESCE, Gaetano, *Il tempo della diversità*, MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, du 26 juin au 5 octobre 2014, Catalogue de l'exposition, Electa, Verona, 2014, ISBN 978-88-370-9987-9.

7 PESCE, Gaetano, *Frammenti e figure architettoniche ai quattro angoli del mondo,* catalogue d'exposition, galerie Antonia Jannone, Milan, du 27 avril au 23 mai 2015, texte de Silvana Annicchiarico.

8 La glace qui fond est particulièrement représentative du concept *durée.* Déjà, au MAXXI de Rome, un iceberg, en fondant, symbolisait le temps qui s'*écoule* au sens littéral et imagé du terme.

Cette notion de temporalité est malheureusement occultée par les cartouches de l'actuelle présentation de la maquette au Musée historique de Strasbourg, chaque pavillon étant identifié par rapport à sa destination et non par référence au pays qu'il représente. Le visiteur voit ainsi dans ce projet de pont le support d'une sorte d'exposition européenne d'arts et métiers alors que Gaetano Pesce le destinait à symboliser l'Europe de 1989.

Mais de quoi parle-t-on exactement lorsque l'on évoque le temps ?

SUPPRESSIONS

3.3.1. Le concept *Temps*

L'univers a une histoire : c'est ce qu'ont découvert en même temps les mathématiciens par la théorie et le calcul, et les astronomes par l'expérience et l'observation.

Les Grecs - dont Aristote - estimaient que le monde était immobile et éternel. Héraclite d'Éphèse avait pourtant proclamé : « παντά ρεί » (*tout passe*), tout en regrettant cette fuite du temps qu'il illustrait par certains de ses célèbres aphorismes :

> « *Nous nous baignons et nous ne nous baignons pas dans le même fleuve [...] Nous sommes et nous ne sommes pas [...] Le froid devient chaud, le chaud froid, l'humide sec et le sec humide* ».[1]

Héraclite reconnaissait ainsi que le temps opposait et réconciliait les contraires, qu'il était un phénomène naturel et universel. En ce sens cependant, le temps semble « *violer les principes logiques d'identité et de non-contradiction* ».[2] En revanche son rival Parménide d'Élée estimait, sous l'influence d'une rationalité encore balbutiante, que :

> « *l'Être est, le non-Être n'est pas. L'Être est incréé, impérissable, immobile et éternel. On ne peut pas dire qu'il a été ou qu'il sera, puisqu'il est à la fois tout entier dans l'instant présent, un, continu* »,[1]

[1] HERACLITE, *Fragments,* 12, 49a & 126.
[2] http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Philosophie_de_1%27espace_et_du_temps&oldid=104025936,

ce qui revenait à privilégier l'Être par rapport au devenir : « *le non-être ne devait même pas être évoqué : il était impossible d'en parler* ».[2]

En revanche, pour leurs successeurs, Socrate, Platon et Aristote « *l'homme était la mesure de toutes choses et la Terre sur laquelle il régnait était immobile et éternelle au centre de l'univers, immobile comme elle et éternel comme elle* ».[3]

Platon concevait le temps comme « *l'image mobile de l'immobile Éternité* » issue d'un monde constitué d'Idées intelligibles et éternelles *progressant suivant la loi des nombres* :

> « *Aussi eut-il* [l'auteur du monde] *l'idée de former une sorte d'image mobile de l'éternité et, tandis qu'il organise le Ciel, il forme, d'après l'éternité immuable en son unité, une image à l'éternel déroulement rythmé par le nombre ; et c'est là ce que nous appelons le Temps. (e) Les jours, en effet, les nuits, les mois et les années n'étaient pas avant que le Ciel fût né ; c'est alors, simultanément à la constitution de celui-ci, qu'il combine leur naissance. Tout cela, ce sont divisions du Temps, et les termes* il était, il sera *désignent dans le temps des modalités, effets du devenir ; et c'est évidemment sans y penser que nous les appliquons à la réalité éternelle, improprement* ».[4]

Quant à Aristote, il rejette la conception platonicienne pour s'intéresser à la façon dont la matière a pu se former dans un monde non pas d'idées mais de choses, un monde dans lequel tout est en devenir, en puissance d'autre chose. En sa qualité de physicien, Aristote estimait que le temps est le moteur de toutes choses, la force de vie, « *le nombre du mouvement selon l'avant et l'après* ».[5] Le temps représente autant ce qui est mesurable que ce qui est mesuré entre deux instants précis qui servent de repères. Le temps d'avant ne se confond jamais avec le temps d'après :

---

1 PARMÉNIDE d'Élée, *La Voie de la vérité,* § 8.
2 ORMESSON, Jean d', *Comme un chant d'espérance,* éd. Héloïse d'Ormesson, Mayenne, 2014, p. 10 (128 p.). ISBN 978-2-35087-276-6.
3 ORMESSON, Jean d', *op. cit.,* p. 10.
4 PLATON, *Timée, ou De la Nature,* in *op. cit.,* extrait 37d-38a traduit du grec ancien par Léon Robin et M.-J. Moreau, La Pléiade, pp. 452-453.
5 ARISTOTE, *Physique,* IV, 219b, traduit du grec ancien par Barbara Gernez, Les Belles Lettres, 2002. ISBN 2-257-79909-5.

« *Ce qui fait encore problème, c'est de savoir de quel mouvement le temps est nombre. Est-il nombre de n'importe quel mouvement ? Et de fait, c'est dans le temps que se produisent la génération, la corruption et l'accroissement ; c'est aussi dans le temps qu'ont lieu l'altération et la translation ; donc dans la mesure où il y a mouvement, il y a nombre de chacun de ces mouvements. C'est pourquoi le temps est nombre du mouvement, absolument parlant, et non d'un certain mouvement seulement [...] Si donc ce qui est premier sert de mesure à tout ce qui est du même genre, le mouvement circulaire uniforme est la mesure par excellence, parce que son nombre est le plus facile à connaître ... C'est pourquoi le temps semble être le mouvement de la sphère des fixes : c'est ce mouvement qui mesure les autres, et aussi le temps* ».[1]

Pour Aristote il est donc incontestable que le temps émane de la nature elle-même. Pourtant, puisque le temps est nombre, il ne peut avoir d'existence que dans l'âme et par l'âme car les nombres n'ont de réalité qu'intelligible et / ou mentale :

« *Ce qui fait problème, c'est de savoir si, oui ou non, en l'absence de l'âme, le temps pourrait être [...] Si la nature n'accorde qu'à l'âme la faculté de nombrer, et plus précisément à cette partie de l'âme qu'est l'intellect, il est impossible que le temps soit sans l'âme, sauf quant à son substrat, au sens où l'on dit que le mouvement peut être sans l'âme* ».[2]

Le temps est donc une réalité objective mais l'homme seul - parce qu'il est doté d'une âme - peut le penser et se le représenter. Aristote ne raisonne plus alors en physicien mais il invente un temps de l'âme - celui de l'homme, le temps vécu - qui est différent du temps de la nature - celui du monde, le temps physique.

Les Stoïciens ont repris cette distinction d'un temps *incorporel* parce que davantage virtuel que réel (réservé aux corps) : il est l'intervalle dans lequel un corps déploie son action. Pour les Stoïciens aussi il existe donc deux temps : le pur intervalle indéfini, virtuellement prêt à accueillir la manifestation d'un corps (αίών = la durée de vie) et l'intervalle limité au processus de ce qui s'y déroule (χρόνος = la durée). Le temps est essentiellement *présent*, le passé et le futur en sont exclus car ils se situent hors de lui, même s'ils n'en sont qu'à la marge. En physique le temps cosmique est celui de l'Univers qui, du fait de *l'éternel retour,* se détruit et se régénère périodiquement.

[1] ARISTOTE, *Physique,* IV, *op.cit.,* 223a, 224a.
[2] ARISTOTE, *Physique,* IV, *op.cit.,* 223a.

Plotin s'oppose à la théorie aristotélicienne du temps, considéré comme nombre ou mesure : pour lui c'est une erreur de limiter le temps au mouvement qui n'en est qu'un élément secondaire.[1] En revanche il fait sienne - tout en l'interprétant à sa manière - la définition de Platon qui voit dans le temps une « *image mobile de l'éternité immobile* ». En effet, dans la *procession des hypostases* le temps apparaît avec l'Âme lorsqu'elle se détourne de l'Un et des Idées éternelles pour engendrer le monde sensible, dans la Matière. Le temps ne serait qu'une dégradation de l'éternité, ce pourquoi « *le temps vient au monde au niveau de l'Âme, laquelle en contemplant les beautés immobiles de la sphère intelligible s'éveille, désire, remue, telle la chrysalide qui s'emplit progressivement de vie tout en déployant organes et incarnations sensibles* ».[2]

L'Âme du monde insuffle à la fois le temps et la vie dans le mouvement du ciel et la rotation des astres, ce pourquoi la révolution du soleil nous sert à le mesurer et l'alternance du jour et de la nuit à le délimiter. Ce ne sont toutefois pas ces mouvements qui engendrent le temps mais c'est l'Âme du monde conjointement aux âmes de chaque homme. Le temps est de nature mentale ou spirituelle, non physique ou matérielle, de sorte que l'Âme, par la réflexion, la concentration et la contemplation tend vers le Principe de toutes choses, jusqu'à s'y fondre exceptionnellement dans des extases mystiques.

Saint-Augustin, en digne héritier de Platon, mène à son terme l'analyse et la définition du temps des hommes qui, de circulaire, est devenu linéaire avec le christianisme, en conformité tant avec le récit historique qu'avec l'attente messianique. En lui-même le temps n'a pas d'*être* puisque le passé n'est plus, le futur n'en a pas encore et le présent, tel l'enfant mort-né, ne vient à l'*être* qu'en cessant d'être. Quant à la durée, ce qui est mesurable, c'est exclusivement la persistance d'un souvenir : le passé n'existe plus que dans notre mémoire, l'avenir n'existe que dans notre attente de lui et le présent, volatile, n'a de réalité que dans un gros effort d'attention. Ainsi, ce que l'on mesure c'est exclusivement une impression mentale et non, comme le pensait Aristote, un mouvement car si le temps est bien un *intervalle,* c'est au sens *d'étirement* ou de *distension de l'âme* car l'âme humaine est active : elle anticipe et attend ; elle conserve et se souvient ; elle est disponible et attentive. De la sorte elle engendre le passé, le futur et le présent : « *D'où il*

---

[1] PLOTIN, « Le bonheur s'accroît-il avec le temps ?», in *Première Ennéade,* trad. du grec ancien par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, éd. bilingue, 1998, pp. 110-119 (268 p.). ISBN 978-2-251-79906-0.

[2] CHRÉTIEN, Claude, *Sous le Soleil de Saturne : escapade métaphysique dans les arcanes du temps,* éd. du Net, 2014, p. 75 (378 p.). ISBN 978-2-312-02697-8.

résulte pour moi que le temps n'est rien d'autre qu'une distension. Mais une distension de quoi, je ne sais au juste, probablement de l'âme elle-même ».[1]

La pensée moderne oscille entre le réalisme qui confère au temps une existence propre, indépendante de l'esprit humain, et l'idéalisme qui met en doute cette existence indépendante. L'opposition entre ces deux écoles a été particulièrement virulente de 1714 à 1716 lors de l'affrontement épistolaire entre Isaac Newton et Gottfried Wilhelm von Leibniz. Leur désaccord avait trait à l'invention du calcul intégral, à la rivalité entre le réalisme du physicien et l'idéalisme du mathématicien, ainsi qu'à la théologie. Mais l'essentiel concernait le *statut* de l'espace et du temps.

Pour Newton l'espace et le temps constituent le fondement des sciences de la nature.[2] Ils expliquent les phénomènes et, de ce fait, ils fournissent à la physique le cadre universel et objectif qui lui est indispensable. C'est pourquoi Newton les qualifie d'*absolus* - dans la mesure où ils *sont* indépendamment de tout ce qui compose notre monde - *homogènes et neutres* - car indifférents à tout ce qui peut intervenir en eux - *infinis* - puisque tout commençant et finissant en eux, ils ne connaissent ni début, ni fin. Ce sont des *Sensoria Dei,* des sortes d'attributs divins que Newton qualifie encore de *vrais et mathématiques*.

> « *Le temps de la physique, par exemple, coule uniformément depuis toujours, sans relation à rien d'extérieur à lui, et il continuerait de couler ainsi quand bien même il n'y aurait nulle part aucun mouvement d'aucune sorte. Il diffère donc du temps social qui se règle, lui, sur des mouvements naturels toujours un peu irréguliers et qu'on mesure en conséquence de manière forcément approximative* ».

En revanche Leibniz n'admet pas que le temps et l'espace soient *absolus* et *infinis,* car ces qualités seraient des attributs divins qui n'existeraient pas par eux-mêmes puisque l'espace n'est qu'un ensemble de choses *compossibles* et co-existantes. Le temps au contraire, consiste en une succession de choses *in-compossibles.* Leur existence n'est pas matérielle mais elle dérive des relations entre ces choses. Le temps est un mélange d'être et de non-être qui n'existe que comme les nombres (qui émanent de choses préexistantes) ou comme des idéalités mathématiques. L'espace et le temps sont des choses mentales, des êtres de pure pensée.

---

1 SAINT AUGUSTIN, *Confessions, op. cit.,* XXVI.

2 NEWTON, Isaac, *Principia. Les Principes mathématiques de la philosophie naturelle,* trad. de l'anglais par Voltaire et la Marquise du Châtelet, éd. Dunod, 2011, (éd. Anglaise 1687, française 1759) (696 p.). ISBN 978-2-100-566273.

Emmanuel Kant tenta de coordonner ces deux concepts opposés en dématérialisant l'espace et le temps, c'est-à-dire en rendant compte de l'adéquation entre les objets du monde extérieur et les idées qui s'en forment en nous. Grâce à notre expérience de la nature et du monde extérieur, ce que nous percevons se situe aussitôt dans l'espace et dans le temps. Le temps relève ainsi de notre expérience la plus intime car il module l'intuition que notre esprit a de lui : il est la « *forme du sens interne* » par lequel nous percevons nos propres impressions alors que l'espace est la « *forme du sens externe* » par lequel nous percevons les objets qui s'impriment en nous. Ces deux « *formes de la sensibilité* » sont en nous avant toute expérience, elles sont « *à priori pures* » de tout contenu empirique. Kant leur dénie toute réalité, en soi ou absolue ; pourtant, ni l'espace ni le temps n'en sont totalement dépourvus puisqu'ils sont *la* condition de toutes nos expériences. Le temps est donc *dans* les choses que nous expérimentons et connaissons.

Bergson, lui, a édifié son œuvre sur la distinction entre la « *durée intime* » et un temps matérialisé et dégradé. Il a toutefois évité de prendre nettement position quant à une séparation trop simpliste entre le dedans et le dehors, l'esprit et le monde :

> « *La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs* ».

Mais cette durée est « *capricieuse, élastique, indivisible, irrégulière* » : elle n'a rien de commun avec le temps mesuré par les horloges, créé artificiellement pour répondre aux impératifs de la vie pratique. Profitant en effet de ce que la nature du mouvement est double - spatiale et temporelle - la représentation ordinaire du temps se fait sous la forme d'une ligne. Il est dès lors facile de diviser cette ligne en autant de sections que nécessaire pour figurer des unités du temps. Mais ce que l'on mesure alors, ce ne sont que des intervalles délimités par des points fixes qui figurent des arrêts fictifs du temps : la mobilité de la durée a disparu pour laisser place au seul espace. Ce temps « *ordinaire, quantifiable et mesurable* » - celui de Newton et des scientifiques - n'est en fait, qu'un temps dénaturé, contaminé par l'espace et les soucis pratiques. Délivré ainsi de tout pragmatisme, le monde apparaît comme « *une puissance évolutive et créatrice, qui se déploie continûment, de manière tentaculaire, qui multiplie les changements et les initiatives de*

toutes sortes, qui invente sans cesse des formes nouvelles, des formes inédites, aussi originales, aussi imprévisibles que le sont nos propres états de conscience ».[1]

Le monde dure : il *est* de la durée, comme l'est aussi la conscience humaine. De sorte que la leçon de biologie donnée par Bergson est,[2] dans son ensemble, dirigée contre la physique mécaniste et mathématique.[3]

Edmund Husserl,[4] en 1928, publia ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps.* En s'inspirant de la méthode de *réduction* ou de *suspension*, il écarte comme parasite tout ce qui a été admis sur le temps : son caractère naturel, sa fatalité, sa mesure, son ambivalence, etc. Pour revenir à l'apparition pure et nue du phénomène, il analyse un « *objet temporaire élémentaire* », la résonance d'un son, ce qui lui permet de dégager le paradoxe principal du temps, à savoir que c'est bien le même son (*continuité*) qui pourtant ne cesse pas de changer (*altérité*). Chaque nouvel instant chasse le précédent tout en le retenant encore (*rétention*) ; mais il reste aussi en attente de sa cessation et de son remplacement par l'instant suivant, dans lequel il se projette déjà (*protention*). Chaque instant vécu s'enfonce ainsi progressivement dans le passé avec son cortège de rétentions, à l'image de la chute d'une pierre dans l'eau qui se transforme progressivement en ondes concentriques. Ce qui pousse chaque instant dans le passé c'est l'apparition du nouvel instant qui prend sa place, puis d'un autre encore et ainsi de suite, chacun ayant naturellement un contenu différent mais toujours de la même forme : apparition / rétention / protention :

> « *Différence et identité se croisent comme les fils de la chaîne et de la trame : le ressouvenir vient resserrer régulièrement cette trame à la manière d'un peigne, et c'est ainsi que la durée se tisse de proche en proche, sans accroc, comme le rouleau d'étoffe sur l'ensouple* ».[5]

---

[1] CHRÉTIEN, Claude, *Sous le Soleil de Saturne …, op cit,* p. 132.

[2] BERGSON, Henri, *Histoire de l'idée de temps, Cours au Collège de France, 1902-1903* », PUF, 2016. ISBN 9-782130-632917.

[3] BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice,* PUF, 2013 (1907). ISBN 9-782-1306-18980.

[4] Philosophe allemand (Prossnitz, auj. Prostějov, Moravie, 1859 – Fribourg-en-Brisgau, 1938), études de mathématiques, professeur à Halle, Göttingen, Fribourg-en-Brisgau jusqu'en 1936, date à laquelle il fut rayé de la liste des enseignants eu égard à son ascendance juive. Il considérait la phénoménologie comme une manière « *de revenir des discours et opinions aux choses mêmes* » de décrire et non d'expliquer les actes de pensée par lesquels nous atteignons les objets logiques, ou de perception, de saisir les significations ou essences pures dans une intuition originaire (*Wessenschau*).

[5] CHRÉTIEN, Claude, *op. cit.,* p. 173.

Bien que la mémoire et l'imagination (*rétention* et *protention*) fassent ainsi la navette, cela ne signifie pas que le temps se tisserait dans la conscience et n'aurait de réalité qu'*en* l'homme. En effet la conscience n'est jamais amorphe : bien au contraire, elle « *est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi* ».[1] Et comme «*toute conscience est conscience de quelque chose*» elle n'existe effectivement que dans l'extériorité, elle est « *intentionnalité* ». Le temps n'est donc pas plus dans le mouvement qui jaillit en elle que dans l'objet qui le sollicite.

Martin Heidegger envisage le problème d'une manière différente dans « *Sein und Zeit* » « *Être et Temps* », publié en 1927. Il part du sujet - l'être de cet *étant* particulier - qui est à l'origine de la temporalité. Chaque homme en effet *est* cet être qui existe, qui se demande ce qu'il fait dans ce monde : il est l'étant auquel se pose la question de son être, ce qu'Heidegger nomme « *Dasein* », littéralement « *être-là* ». Il *existe,* ce qui signifie qu'il est et/ou se tient en dehors aussi bien des autres étants que de lui-même. Aussi le « *Dasein* » paraît toujours *préoccupé* car il tente de fuir l'angoisse d'être définitivement livré à lui-même, ce souci existentiel caractérisant ce qu'est, en fait, la temporalité.

Les trois modalités du Souci, constitutives des trois dimensions du temps, sont la *préoccupation,* l'*accablement* et l'*affairement,* chacune correspondant à une période :

a) L'*avenir* s'ouvre pour le « *Dasein* » lorsque, se tournant vers son devenir et poussé à sortir de lui, il se projette dans les rêves au-devant de l'aventure : c'est sa préoccupation.

b) Le *passé* surgit lorsque le « *Dasein* » se préoccupe de ce que le passé a fait de lui, au sens trivial de *situation acquise* mais aussi au sens *existentiel*. Lorsqu'il rebondit à partir de l'abjection originaire, le « *Dasein* » se découvre un passif et un passé qui l'accablent.

c) Le *présent* est caractérisé par la nécessité pour le « *Dasein* » de s'investir dans une situation précise, en tirant parti de ce qui est là, d'où son affairement.

Heidegger nomme *extases* ces trois modalités de l'existence qui sont à la fois solidaires et subordonnées à l'avenir. Telle est l'existence *authentique* et tragique du « *Dasein* » qui se complaît dans l'anonymat et se laisse aller sur sa pente naturelle, le « *dévalement* » et que seul son « *être-pour-la-mort* » - c'est à dire l'anticipation de sa propre mort - parvient parfois à remettre dans la voie droite. Dans ce relâchement général de

[1] SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Gallimard, 1959 (1947).

l'existence, le temps n'est plus qu'un étant, une *chose* du monde comme les autres : extérieure, exploitable, mesurable, le temps des physiciens comme des hommes d'affaires, et qu'Heidegger nomme *intra-temporalité* pour dire que nous sommes pris sous sa coupe comme dans un piège.

SUPPRESSIONS

3.3.1.1. La philosophie du concept *Temps*

L'omniprésence du temps implique une liaison temporalité-existence.[1] Bien qu'il ne soit souvent que sous-jacent, le temps apparaît en réalité dans tout « *ce dont l'existence paraît s'imposer de façon indiscutable : le monde qui nous entoure, aussi bien que le vécu intérieur de la conscience* ».[2]

Kant oppose l'espace au temps car l'espace, considéré comme forme du sens externe, ne concerne que le monde qui nous entoure ; en revanche le temps, considéré comme forme interne, concerne toutes les représentations (peinture, sculpture, projet, etc.)

Il est inconcevable qu'une chose puisse exister si son existence ne se prolonge pas dans le temps ; or, obligatoirement, le temps va incorporer à cette chose des événements qui interviendront aussi bien successivement qu'en même temps. Comment vivre, humainement, socialement, politiquement, sans tenir compte des rythmes auxquels la vie humaine, la vie sociale, la vie politique nous astreint, sans s'exclure les uns des autres ? Car « *Être au monde, c'est être dans le monde* ».[3]

La représentation des États européens - dans le projet de *Pont sur le Rhin* de Gaetano Pesce - devrait pouvoir évoluer au fur et à mesure que la CEE s'accroît ou diminue. Force est de constater au contraire que ce projet ne prévoit aucune évolution de la CEE : ni son accroissement, ni sa réduction. Il est inenvisageable que du fait du récent Brexit, la Grande-Bretagne soit rayée de la carte sous-jacente au tablier du pont, ou que, sur le tablier, soit supprimé son pavillon national. Il n'est pas envisageable non plus que la carte d'un nouvel État complète celle qui est en place sous le pont ou qu'un treizième pavillon soit intégré aux douze déjà en place. C'est en quoi ce projet reste une œuvre baroque qui

---

1 Ces développements doivent beaucoup à POTDEVIN, Gérard, « Le Temps », *op. cit.,* pp. 608-628.
2 POTDEVIN, Gérard, *op. cit.* : les citations non précisées formellement, émanent de cet auteur.
3 GUSDORF, Georges, *Mythe et Métaphysique,* Flammarion, 1953, p. 59.

n’envisage pas (au moins dans sa structure) une Europe évolutive, mais se contente de présenter l’Europe de 1989, celle d’un moment précis mais très restreint de son histoire. Tout au plus pourrait-on admettre que l’évolution de l’Europe en matière économique et industrielle soit visible dans les pavillons nationaux par l’exposition des innovations intervenues dans l’un des États membres de la CEE, devenue UE.

Quelles sont les caractéristiques les plus répandues de la représentation commune du temps ? Ce pourrait être l'adhésion à l'existence même du temps, adhésion qui découlerait de son inscription au cœur et de nos pensées et du langage dont nous usons : nos multiples *emplois du temps*, le retour périodique des dates anniversaires qui constituent, à l'échelon humain, une représentation et une organisation du temps. La diversité même des calendriers humains (solaire / lunaire ; romain / julien / grégorien ; civil/ ecclésiastique / révolutionnaire ; musulman / israélite, etc.) présuppose un temps plus fondamental, *matière* de ces organisations, *objet* de ces représentations, tel un substrat inséré dans la Nature :

> « C*'est lui* [le temps] *qui se manifeste dans l'alternance des nuits et des jours, dans les cycles de la lune et du soleil ou ceux plus vastes que révèle l'astronomie ; au sein de ce grand tout prennent place les cycles de la végétation, de la vie animale. Toute organisation ou représentation humaine de cette durée apparaît alors comme seconde, en même temps qu'elle y trouve un fondement objectif ; le temps dans ces conditions pouvant être conçu soit comme* l'arrière-plan ultime*, présupposé par toute réalité, tant humaine que vitale ou cosmique, soit, d'une façon sans doute plus accessible à l'imagination, comme un* quelque chose *qui* passe indéfiniment *et de façon* irréversible. *L'image de la* flèche *du temps, qui progresse à la fois sans cesse et dans une unique direction semble s'imposer alors, comme naturellement.*
>
> « *[...] Elle satisfait à une exigence essentielle, en ce qu'elle est l'une des façons de* donner à voir *ce temps que précisément nul ne voit, et dont pour cette raison on dit souvent qu'il est* abstrait. *À ce titre elle relève d'une symbolisation de la durée peut-être nécessaire à toute représentation de celle-ci. En tout cas, elle offre une forme adéquate à la représentation commune, qui reconnaît au temps l'*unité *et la* réalité *d'un être, saisi dans l'*évidence d'un fait *qui s'impose* ».[1]

Cette *évidence temporelle* est pourtant d'une portée plus large que celle de la seule représentation du temps puisqu'elle apparaît dans la physique classique : « *Le temps*

[1] POTDEVIN, Gérard, *op. cit.,* p. 611.

absolu, vrai et mathématique, en lui-même et de sa propre nature, coule uniformément sans relation à rien d'extérieur, et d'un autre nom est appelé Durée ».[1]

Mais ce temps *vrai* et *mathématique*, s'oppose au temps *apparent* et *vulgaire* :

> « *Il est très possible qu'il n'y ait point de mouvement parfaitement égal, qui puisse servir de mesure exacte du temps ; car tous les mouvements peuvent être accélérés et retardés, mais le temps absolu doit toujours couler de la même manière* ».[2]

L'opposition suggérée par Newton entre ces deux temps, ne semble pas justifiée car si l'on s'en tient à sa mesure, le temps ainsi défini constitue un approfondissement, et non la remise en question du concept. En effet le temps passe *vite* ou *lentement* selon les circonstances ou les personnes ; il est aussi relatif : pour le nouveau-né de cinq jours, une journée de 24 heures correspond au cinquième de sa vie ; pour l'enfant de cinq ans, cette même journée correspond au 1.725ème de sa vie et pour l'homme de cinquante ans, une journée ne correspond plus qu'au 17.250ème de la sienne. La variabilité du temps n'est donc qu'apparente et purement subjective,[3] car cette relative diversité du temps

> « *ne concerne que les appréhensions subjectives et qualitatives d'une même durée, laquelle, pour être saisie d'une façon* objective *et impersonnelle, appelle la clarification d'une mesure qui mettra tout le monde d'accord ; l'horloge atomique n'introduisant par rapport à la clepsydre de l'orateur antique qu'une différence de degré (dans la précision), non de nature. Peut-être d'ailleurs la possibilité, historiquement fort ancienne, de* mesurer *le temps n'est-elle pas étrangère à la constitution du concept d'un temps unique, commun. Mais justement une telle remarque inviterait, là encore, à lire dans le temps de la physique classique l'extension à un univers infini de la représentation commune, représentation d'une durée dont l'unité s'appuya d'abord sur le dépassement des saisies subjectives* ».[4]

Le problème *temps* se pose toutefois d'une manière différente lorsqu'il s'applique à une œuvre d'art qui, par principe, implique une notion de *fin* car, dès lors que l'œuvre d'art est achevée, elle reste figée, définitive, donc non-évolutive. Dans ce cas la représentation du temps n'est plus ni théorique, ni intellectuelle car elle a été *intégrée* dans l'œuvre dont elle est devenue implicitement un élément essentiel. La maquette du *Pont sur le Rhin* de

---

1 NEWTON, Isaac, *Principia, op. cit.,* pp. 196-sq.
2 *Ibid.* Lorsque la durée sensible des jours varie de par la chronométrie, l'astronome corrige ces inégalités.
3 TOFFLER, Alvin, *Le choc du futur,* trad. de l'anglais par Solange Metzger, Denoël, 1974 (éd. Anglaise, 1970). ISBN 2-070-323994.
4 POTDEVIN, Gérard, *op. cit.,* p. 612.

Gaetano Pesce en est l'illustration : elle est strictement limitée *dans* le temps (1989) et *par* le temps qui, d'une CEE de douze membres a fait une UE de vingt-huit membres (2015). Cette nouvelle Europe est totalement *hors-sujet* de l'œuvre étudiée qui jamais ne pourra être soit complétée soit réduite, sauf à être détruite. Ceci est évident pour les œuvres *historiques* : *Le Sacre de Napoléon* par David (2 décembre 1804) ou, du même, *Marie-Antoinette conduite à l'échafaud* (16 octobre 1793) mais reste vrai aussi pour toute œuvre *datée* s'inscrivant dans un cadre historique dominant.

Ces différents caractères du temps, bien qu'incontestables en apparence, posent, en réalité plusieurs interrogations qui seront évoquées sous trois angles :

a) la mise en perspective anthropologique et historique de la *diversité de la représentation* du temps ;
b) l'apport de la physique contemporaine à la question de la *mesure* mais aussi de la nature du temps ;
c) l'approche *ontologique* qui conduit à se demander ce que signifie *exister* quand on dit du temps qu'il existe.[1]

3.3.1.2. Les représentations du Temps

Contrairement aux apparences le concept *temps* n'est ni *commun*, ni *unique* : en témoignent les conceptions traditionnelles chinoise, indienne ou gréco-latine. Tout au plus peut-il être qualifié de *dominant* dans la culture occidentale contemporaine. La conception chinoise traditionnelle – savante ou vulgaire – du temps en est un exemple : le temps n'est pas considéré comme un concept abstrait [2] mais, bien au contraire, il est lié aux idées d'orientations, de sites, de climats, d'êtres, d'occasions ou de circonstances.

Ainsi : « *Le rouge, parmi d'autres emblèmes, caractérise l'époque des Tcheou, l'empire des Tcheou, et il caractérise encore l'Été comme le Sud* [car l'été] *est la saison où la nature manifeste sa bonté, vertu de l'Orient* [alors que le vert est la couleur du printemps]».[3]

Le temps est donc conçu comme un ensemble de siècles, de saisons, de règnes, de dynasties, etc., chacun constituant un cycle clos, complet en lui-même, fini. Quant à la

1 POTDEVIN, Gérard, *op. cit.,* p. 613.
2 GRANET, Marcel, *La Pensée chinoise,* Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1968, pp. 77-100.
3 GRANET, Marcel, *op. cit.,* p. 78.

durée,[1] elle n'est perceptible qu'à l'occasion de réunions en commun, telles que les « *fêtes dont la dimension liturgique, la force émotionnelle et recréatrice du groupe humain semblent fondatrices du temps* ». Cette conception heurte la représentation *« commune, à de multiples titres, mais en particulier parce qu'elle contredit ses deux caractères majeurs. Le temps y apparaît relatif et non "absolu"* [...] *sans relation à rien d'extérieur* ».[2]

Le temps ne c*oulant* pas de façon linéaire - puisqu'il est *cyclique* - il s'agit d'une *vision mythique et anthropocentrique* qui se situe hors du plan de la représentation *rationnelle*, celle du temps linéaire, indépendant, homogène et universel, légitimée par la physique classique.

En fait il n'y a pas d'opposition entre le statut mythique du temps et sa représentation cyclique puisque sa conception linéaire n'en exclut pas le caractère mythique. La preuve en est que cette représentation linéaire du temps - majoritaire en Occident - a des origines historiques communes aux trois *religions du Livre* (judaïsme, christianisme, islam) pour lesquelles le temps résulte de l'action de Dieu « *qui lui donne conjointement réalité, signification et orientation à travers la Création, le gouvernement divin et le Jugement dernier* ». Pour le christianisme, cette linéarité inscrite entre l'*A* (alpha) et l'*Ω* (oméga), se développe autour de deux événements uniques : l'Incarnation et la Passion du Christ, à partir desquels se comptent les années dans le calendrier chrétien. La maquette de Gaetano Pesce a été conçue en 1989 ap. J.-C.

Une telle conception eût été incompréhensible – voire scandaleuse – pour un Grec de l'Antiquité dont la conception du temps était cyclique car il le considérait comme solidaire de l'ordre cosmique.[3]

SUPPRESSIONS

Ces multiples représentations du temps ne se réduisent donc pas à une simple opposition entre *une* irrationalité mythique et *la* représentation rationnelle. Il s'agit d'un constat purement négatif, car aucune solution n'est proposée quant à la nature et au statut de cette pluralité ni quant à savoir si elle est irréductible ou pas.

---

1 BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée,* PUF., Paris, 1993 (1959). ISBN 9-782130-456605.
2 NEWTON, Isaac, *Principia, op. cit.,* pp. 196-sq.
3 PUECH, Henri-Charles, « La Gnose et le temps », in *En quête de la gnose,* I, Gallimard, 1978, pp. 215-278.

3.3.1.3. La mesure et la nature du Temps

Les acquis scientifiques fournissent rarement à la réflexion philosophique les réponses aux questions qu'ils suscitent, mais ils peuvent donner du sens à des analyses et à des interrogations anciennes. Tel fut le cas en physique, des découvertes du XX^{ème} siècle qui ont répondu aux théories atomistes de l'Antiquité : ainsi la confirmation par Niels Bohr,[1] des théories de Démocrite,[2] bien que leurs atomes respectifs soient très différents.

Même si la physique *classique* newtonienne est partiellement infirmée par la physique contemporaine qui a découvert le statut *relatif* du temps, elle conforte aussi « *la recevabilité rationnelle d'une représentation cyclique du temps* ». Alors que les théories cosmologiques contemporaines - dont celle du *big bang* - établissent l'expansion constante de l'Univers, la question reste posée : est-ce qu'à la phase d'expansion succédera une phase de contraction, selon la conception stoïcienne de l'*éternel retour* ? Il en est de même de la vision indienne d'une durée cosmique qui enchaîne indéfiniment le rythme *création-destruction-création* dans des cycles de plus en plus vastes *(yuga, kalpa, manvantâra*, *inspirs* et *expirs*) de Brahma qui recouvrent des cycles qui s'étendent sur des milliards d'années.[3]

Il en est ainsi de la *théorie de l'inflation,* développée au début des années 1980, à partir d'une application de la mécanique quantique à l'univers.

L'interprétation de ces deux représentations du temps concerne moins une anticipation troublante qu'une prégnance de la question de l'origine et de la présentation linéaire et cyclique du temps. Il ne s'agit pas de choisir au nom d'une prétendue rationalité, sinon le choix - exclusif l'un de l'autre - serait dominé par la conception culturellement dominante, opposée à une représentation objective. En réalité, les questions essentielles concernent l'unité, l'origine et, en définitive, l'être même du temps.

L'*évidence temporelle* tient à l'omniprésence d'un temps sous-jacent tant à la réalité extérieure qu'au monde intérieur de la conscience. Il y a « *le temps de l'âme et le temps*

---

[1] Niels BOHR, (Copenhague, 1883 – *id.* 1962), l'un des pères de la physique quantique. Prix Nobel de physique en 1922, On lui doit, entre autres découvertes, le modèle du noyau appelé *de la goutte liquide* qui, en 1937, a permis d'expliquer le phénomène de la fission.

[2] DÉMOCRITE, (Abdère, Thrace 480, 380 av. J.-C.), philosophe grec qui précisa et développa la théorie atomiste, la première physique franchement matérialiste qui exclut l'intervention des dieux dans son explication de l'Univers et affirme l'existence d'atomes, particules insécables, éternelles. Il en tire une morale prescrivant à l'homme la modération de ses désirs, ce à quoi Platon était opposé.

[3] ELIADE, Mircea, « Symbolismes indiens du temps et de l'éternité », in *Images et Symboles,* Gallimard, 1952, chapitre II.

du monde ».[1] En opposant linéarité à circularité, pour la recherche de la nature du temps, on se réfère implicitement à l'ordre du mouvement ou du changement : d'où l'interrogation d'Aristote : « *en quoi le temps est-il quelque chose du mouvement ?* ».[1]

Les personnages des contes, endormis par magie, n'ont pas conscience lorsqu'ils se réveillent, de la durée écoulée au cours de leur endormissement. En effet, dans leur sommeil, ils n'ont perçu aucun changement alors que « *c'est en percevant le mouvement que nous percevons le temps* ». Pourtant le temps n'est ni le mouvement, ni le changement lui-même puisque celui-ci est, par essence, dans la chose qui change alors que «*le temps est partout*». Toujours selon Aristote, le temps ne peut pas être plus ou moins rapide sinon il « *serait défini par le temps* » ce qui était inconcevable avant qu'Albert Einstein ne publie ses théories sur la relativité (1905). On dit que du temps s'est écoulé lorsque « *nous prenons sensation de l'antérieur-postérieur dans le mouvement* » en distinguant deux instants distincts, celui du départ et celui de l'arrivée. Cela a conduit Aristote à définir le temps comme «*le nombre du mouvement selon l'antérieur-postérieur*». Cette définition reste ambiguë car le fait de nommer l'antérieur et le postérieur suppose le temps et parce qu'en associant mesure et temps, on présuppose le travail de l'âme qui seule est en mesure de distinguer les instants : sans l'âme, y aurait-il du temps ?

Le concept d'un temps unique et absolu découle de la notion de simultanéité qui, elle, semble ne pas poser de problème. Einstein tente par un exemple, de rendre accessible à l'intuition la relativité de la simultanéité. Il imagine un long train circulant à grande vitesse du point A vers le point B. À chacun de ces deux points, se produit, *simultanément,* un phénomène identique : un éclair. En fait, la simultanéité de ces deux phénomènes n'apparaît telle qu'à un observateur placé le long de la voie ferrée en un point M, à mi-chemin entre A et B. Il en sera différemment pour le passager du train en marche posté au point M'. Pour l'observateur extérieur, les points M et M' coïncident à l'instant précis où jaillissent les deux éclairs. Vu du talus, le voyageur en M', emporté à la vitesse du train, semble courir vers le rayon lumineux apparu en B et s'éloigner de celui apparu en A. Le voyageur, quant à lui, ne percevra l'éclair jailli en A que postérieurement à celui apparu en B ; de sorte qu'eu égard à ce décalage, il conclura que l'éclair en B est intervenu avant l'éclair jailli en A.

De cet exemple il résulte qu'en fait, des événements simultanés ne le sont jamais de manière *absolue* mais seulement de manière *relative*.[2]

---

[1] RICŒUR, Paul, *Temps et Récit,* Paris, Seuil, III, 1985 (336 p.). ISBN 978-2-0200-63654.

Einstein conclut qu'« *une indication de temps n'a de sens que si on indique le corps de référence auquel elle se rapporte* »,[3] ce qui implique la mise en cause des *temps locaux* et la remise en question d'un temps unique et absolu en faveur d'un ensemble *indivis* d'espace et de temps. Mais il ne faut pas assimiler la relativité au relativisme puisqu'au contraire, elle se fonde sur l'étalon absolu que constitue la constante *"c"* de la vitesse de la lumière par laquelle espace *et* temps deviennent mesurables.

> « *Ainsi s'accomplit en plénitude le vieux programme aristotélicien de la* mesure du temps par le mouvement local *; le temps devient une grandeur mesurable en tant que rattachée, universellement et directement, à l'espace* ».[4]

3.3.1.4. Une dualité indépassable ?

Il subsiste néanmoins des contradictions.

Aristote réduit le temps à sa mesure et à sa relation au mouvement : « *La question est embarrassante de savoir si, sans l'âme, le temps existerait ou non ; car s'il ne peut y avoir rien qui nombre, il n'y aura rien de nombrable* ».[5]

Saint-Augustin, sans nier que l'on mesure *effectivement* le temps, constate : « *je le mesure, et j'ignore ce que je mesure* ».[6] Le sens de son ignorance résulte de la nécessité où il se trouvait de poser le problème du statut ontologique du temps. En quel sens peut-on dire du temps qu'il est ? Qu'est-ce qui est susceptible d'être, dans ce que l'on nomme le temps, le passé, le présent et l'avenir ? Or, dès que la question est posée, la réalité du temps se désagrège « *puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore* », que le présent n'est qu'à peine puisque, réduit au passage de l'un à l'autre, il « *ne peut être qu'en cessant d'être* ».[1]

Le projet de Gaetano Pesce d'un *Pont sur le Rhin* symbolisant l'Europe des Douze en 1989 n'est tel que parce que d'abord, il *est,* c'est à dire *maintenant* : il est différent d'autres projets qui ont été détruits et ne sont plus. Il est aussi différent du projet d'un *Pont de Messine* que Gaetano Pesce ne concevra qu'en 2011 - ou qu'il n'a conçu qu'en 2011 - soit

---

1 ARISTOTE, *Physique,* IV, 219 a, *op. cit.,* : les citations sont extraites de IV, chapitres 10-14.
2 EINSTEIN, Albert, *La Relativité,* Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1990, pp. 34-36 (184 p.)
3 EINSTEIN, Albert, *op. cit.,* p. 36.
4 COSTA de BEAUREGARD, Olivier, « Le Temps », in *Encyclopédia universalis,* T. XV, 1968, p. 930.
5 ARISTOTE, *Physique,* 223a, 21, *op. cit.*
6 SAINT AUGUSTIN, *Confessions, op. cit.,* XI, 26.

une vingtaine d'années plus tard. Il est révélateur que la notion de temps varie selon que la phrase est écrite au futur ou au passé. Si l'on use du futur (*il ne concevra ce projet qu'en 2011*), on raisonne en spectateur d'un temps antérieur à 2011. En sens contraire, en usant du passé composé (*qu'il n'a conçu qu'en 2011*), on raisonne en tant que spectateur d'un temps postérieur à 2011. Ainsi, seul l'observateur d'un temps futur à ces deux projets pourra établir un éventuel rapport entre eux. Un historien chevronné doit bannir absolument l'emploi du futur car il a l'obligation de relater les faits et les idées tels qu'ils ont existé au moment où il les évoque sans se référer à un hypothétique avenir. Si, en revanche, il veut évoquer la vision de ces mêmes faits par un spectateur qui n'en a pas été contemporain, il devra relater les faits qui l'intéressent en prenant la place du futur spectateur. L'historien ne pourra pas écrire « En 1989 Gaetano Pesce a conçu un pont sur le Rhin *qu'il transposera* en 2011 en un projet de pont sur le détroit de Messine ». Il devra écrire « En 1989 Gaetano Pesce a conçu un pont sur le Rhin, qu'*il a transposé* en 2011 en un projet de pont sur le détroit de Messine ». Cet exemple grammatical permet de comprendre ce déplacement du concept *temps* qui a fait, fait et fera encore l'objet de nombreuses discussions avant qu'un jour, peut-être, il puisse être résolu.

Seule la conscience peut associer à cette réalité une relation *pensée* au passé, à ce qui n'est plus, et cela grâce à la mémoire collective qui est la connaissance historique de la date de la maquette. Ce qui est réel - donc nécessairement présent - ce n'est que le souvenir de l'événement passé mais pas l'événement passé lui-même.[2]

Le même raisonnement peut être tenu à propos du futur dont « *tout l'être réside dans le seul présent, dans l'actualité des causes ou des espoirs qui le détermineront* ». Mais la virtualité qu'implique tout futur ne se résout que *par* l'esprit, dans l'attente, puisqu'il n'existe *pas* (encore) alors que le passé n'existe *plus*. S'il est *acquis* que l'Europe des Douze n'existe plus, en revanche il est *possible, vraisemblable* voire *utopique q*ue dans le futur, l'Europe pourrait devenir celle des Trente, voire davantage ; ou se maintenir dans son état de 1989 ou de 2014 ou disparaître. Tous les cas de figure sont *possibles* dès lors qu'ils ne *sont pas encore*. Ce *pas encore* n'a toutefois pas la même portée que le *jamais plus* car le passé a le mérite d'*avoir été* alors que le futur n'*est* qu'à titre d'utopie.

---

1 SAINT AUGUSTIN, *Confessions, op. cit.,* XI, 14.

2 VALENTIN, Éric, « Oldenbourg, Méphistophél, les et l'art des ponts », *Recherches poïeutiques,* n° 7, 1979, étude de la maquette d'un pont pour Rotterdam, Pays-Bas, pp. 76-91.

La réalité du temps se heurte donc à l'étendue du seul présent dont, toutefois, la nature allie paradoxalement le pur instant qui ne *dure* pas, et son destin de *n'être plus.* La conception d'une telle réalisation minimale du présent ne peut être qu'une *distension,*

> « *mais une distension de quoi, je ne sais au juste, probablement de l'âme elle-même*. [Comment d'ailleurs] *l'avenir qui n'est pas encore, peut-il s'amoindrir et s'épuiser ? Comment le passé, qui n'est plus, peut-il s'accroître, si ce n'est parce que dans l'esprit, auteur de ces transformations, il s'accomplit trois actes : l'esprit attend, il est attentif et il se souvient* ».[1]

Le siège de la temporalité ne peut donc être que dans la conscience, faute de quoi le temps serait inconcevable, il serait « *comme suspendu à l'esprit* » à moins que comme l'envisage Augustin, l'on ne considère le temps *aussi* comme une créature et par conséquent que l'on ne trouve qu'en Dieu l'unité de cette diversité. De la sorte le temps *est* conjointement pour l'esprit une donnée et un produit.

Cette *double nature* se retrouve chez de nombreux philosophes, sous diverses formes : authentique/inauthentique ; durée/temps spécialisé (Bergson, Bachelard[2]) ; le temps de *l'Esthétique transcendantale*/celui de l'*Analytique* (Kant), etc. Mais toutes ces dualités sont associées à la question existentielle et morale sous-entendue par la philosophe Simone Weil : « *Le temps, à proprement parler, n'existe pas, et pourtant c'est à cela que nous sommes soumis. Telle est notre condition. Nous sommes soumis à ce qui n'existe pas* ».[3]

Il n'est pas possible de dépasser cette aporie ; en revanche, il est possible de concilier plusieurs affirmations et de les résumer : « *Le temps est absolument inhérent à toute réalité, mais sous la modalité du seul* présent ».[4] Puisque être ou exister ne peut signifier qu'être et exister au présent, ce que nous nommons le temps désigne le fait pour l'être de *durer*, qu'André Comte-Sponville nomme « *l'être-temps : l'unité indissociable, au présent, de l'être et de sa durée* ».[5] S'il n'y a pas de sens à distinguer *être* de *durée,* il n'y en a pas plus à distinguer *les modalités dans le fait d'être* des *modalités dans le fait de durer.*

---

1 SAINT AUGUSTIN, *Confessions, op. cit.,* XI, 26 et 28.
2 BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée, op. cit.,*
3 WEIL, Simone, in POTDEVIN, Gérard, *op. cit.,* p. 626, *in fine.* Cette réflexion a été reprise par la presse lors des obsèques nationales de la femme politique Simone Veil aux Invalides en juillet 2017.
4 POTDEVIN, Gérard, *op. cit.,* p. 627.
5 COMTE-SPONVILLE, André, *l'Être-Temps,* PUF, coll « Perspectives critiques », 1999, p. 104 (165 p.). ISBN 978-2-1304-97981.

« *La durée intime, c'est toujours la sagesse. Ce qui coordonne le monde, ce ne sont pas les forces du passé, c'est l'harmonie tout en tension que le monde va réaliser. On peut parler d'une harmonie préétablie dans les choses, il n'y a d'action que par une harmonie préétablie dans la raison. Toute la force du temps se condense dans l'instant novateur où la vue se dessille, près de la fontaine de Siloë,*[1] *sous le toucher d'un divin rédempteur qui nous donne d'un même geste la joie et la raison, et le moyen d'être éternel par la vérité et la bonté* ».[2]

3.3.2. Le Temps vu par Gaetano Pesce

Le Temps n'étant le même ni pour tout le monde ni à toutes les époques, il convient de lire ce que Gaetano Pesce en pense, comment il le conçoit et de réfléchir sur le rôle que le Temps a joué dans l'élaboration de son projet de Pont sur le Rhin.

« *L'époque contemporaine me paraît être une forme d'absolu. Essayer de sortir de son temps est une énorme erreur. Cela ne peut aboutir qu'à la nostalgie, à l'illusion identitaire , à la tentation du sommeil.*

« *Si on réfléchit sur l'identité, on est aussitôt projeté en arrière. Souvent, on se demande ce qu'est devenu tel créateur, tel architecte ou designer, si important vingt ans auparavant. En général, c'est qu'il a capitulé devant ce qu'il croit être sa propre identité. Il n'essaie plus de déchiffrer ce qui lui arrive. Il est fini, comme un objet qui s'auto-périmerait. L'identité est l'illusion d'un ancrage dans quelque chose de fixe. Le plus drôle, c'est que cet ancrage doit être sans cesse réinventé.*

« *L'écrivain argentin Jorge Luis Borges, que j'ai rencontré à Buenos Aires, me disait que l'identité consiste à être enfermé dans une époque. Il m'a récité un passage de* Hamlet *de Shakespeare, selon la diction du XVI^ème^ siècle, selon la diction du XVIII^ème^ siècle et selon celle du XX^ème^ siècle. On ne s'arrête pas aux mêmes détails dans le texte. Borges me parlait en espagnol, tout près de mon visage, car il était aveugle. Je lui répondais en italien.*

« *Notre notion du temps n'est plus la même que celle d'Aristote. Nous subissons une pression énorme. Nous ne pouvons pas sortir de la vitesse, de l'accélération. Impossible de changer de rythme. Abandonner ce rythme, c'est s'éjecter du train en marche. On ne doit plus chercher à échapper à cette communication instantanée.*

« *À mon exposition « Le Futur est peut-être passé » qui eut lieu au Musée des Arts décoratifs, à Paris, en 1975, il y avait une salle intitulée « la salle du temps ». On y trouvait une horloge à aiguille unique qui mettait quatre-vingts ans à faire le tour du cadran. Le mécanisme était réglé de façon à amplifier le tic-tac. Les montres*

[1] Piscine de Jérusalem où se baigne l'aveugle-né guéri par Jésus : Jean, IX, 7.

[2] BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant,* Stock, « Le livre de poche, biblio-essais », La Flèche (Sarthe), 2003 (1930) (156 p.). ISBN 9-782253-941972.

accrochées à nos poignets nous parlent d'un temps identique et répétitif, alors même que le temps ne se répète pas ».[1]

Pour Gaetano Pesce, à l'inverse de ce que pensaient les théoriciens-philosophes de l'Antiquité, de la Renaissance et de l'époque contemporaine, le Temps s'analyse donc essentiellement en l'*Instant*. Il ne s'agit plus d'épiloguer sur son origine, sa composition, sa relativité, sa subjectivité mais de constater ce qu'il *est* au moment où l'œuvre est *pensée.* Il a été constaté à maintes reprises que le projet de Pont de l'Europe ne représente qu'un moment très précis de l'Europe, celle des douze Nations membres de la CEE en 1989.

C'est en cela que l'œuvre de Gateano Pesce peut être qualifiée de *baroque.* En effet, cette conception particulière du Temps apparaît constamment dans chacune de ses réalisations car le Temps en est le *sujet*. Chaque objet, chaque plan, chaque maquette est le reflet d'une situation juridique, politique ou économique qui existe ou qui a existé à un moment précis : telle est, précisément, la caractéristique de l'œuvre *baroque*, celle à laquelle était si farouchement opposé Louis XIV qui dénia au cavalier Bernin le droit de le représenter en souverain soumis aux aléas du vent, lui qui se voulait monarque absolu, au-dessus de toutes les intempéries naturelles et humaines. Ce culte de l'Instant correspond aussi à la conception qu'André Gide se faisait du Temps, celle qu'il exalte dans ses soties, ses romans et son Journal : « *Tout demander à l'Instant* ». Thésée est si peu préoccupé de ce qu'il adviendra *après* l'instant qu'il est en train de vivre pleinement, qu'à aucun moment il n'envisage le sort futur d'Ariane grâce à laquelle pourtant il est sorti vainqueur du Labyrinthe en remontant le fil qu'elle lui avait attaché au poignet. C'est le thème de la *Phèdre* de Racine : « *Ariane, ma sœur vous / Qui mourûtes aux bords où vos fûtes laissée* ». André Gide et Richard Strauss abandonnent eux aussi Ariane à Naxos mais elle y épouse Bacchus ce qui, selon Gide « *serait une façon de dire qu'elle noya son chagrin dans le vin* ». Thésée est également si peu soucieux de la promesse faite à son père Égée de mettre une voile blanche à son bateau s'il sort vivant du Labyrinthe, qu'au vu d'une voile noire, persuadé que son fils est mort, Égée se précipita dans la mer qui, depuis lors, porte son nom.

Mais Gaetano Pesce ne se contente pas de *représenter le Temps* : il le dénonce aussi, parfois avec virulence. Le projet d'une *Bibliothèque Pahlavi à Téhéran* (**Doc. L**) ne peut se lire que par référence à la situation politique de l'Iran avant la chute de Rizãh Shah en 1979. Le vase-gobelet conçu pour le bicentenaire du Café Florian à Venise (**Doc. LXII**), le

[1] PESCE, Gaetano, « Temps », in *Réinventer …, op. cit.,* pp. 192-193.

puzzle réalisé à l'occasion du deuxième millénaire de Strasbourg (**Doc. LXIV**), constituent l'un et l'autre une *Recherche du Temps perdu*, tout au moins du Temps passé, un Temps dont Gaetano Pesce est nostalgique parce qu'il l'estime intellectuellement supérieur au *Temps présent* que, quelques années plus tôt, Pierre Henry avait célébré en lui consacrant une messe. Le fauteuil *La Donna* avec son repose-pied en forme de boulet (**Doc. XLVI**), reflète la dépendance de la Femme dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. L'hommage à Mies van der Rohe dénonce les cages en verre dans lesquelles les occupants pourrissent. Le projet du Pont de Messine (**Doc. XXXV**) dénonce un manque : l'absence de lien direct entre la Calabre et la Sicile, carence à laquelle il importe de remédier au plus vite. L'*Italia in Croce* (**Doc. LXVII**) reflète le temps où les Brigades rouges sévissaient en Italie, etc.

Le Temps de Gaetano Pesce est le Temps baroque de l'Instant, symbolisé par les eaux qui s'écoulent, qui jaillissent, qui *reflètent* à l'image des miroirs. Cette conception du Temps a été celle d'un autre Italien célèbre, le cavalier Bernini, si peu apprécié par Louis XIV qui pourtant l'avait enlevé au Pape dans l'espoir qu'il réaliserait au Louvre une façade digne de lui. Ses plans déplurent qui figurent actuellement aux archives de Stockholm. Le roi lui préféra le classicisme de Claude Perrault qui réalisa la façade-aux-colonnes, en face de la paroisse des rois de France, cette église Saint-Germain l'Auxerrois dont le tocsin retentit le premier, dans la sinistre nuit de la Saint Barthélémy de 1572.

Lors de son voyage en France,[1] Le Bernin réalisa un buste du roi, toujours visible dans le salon de Diane au palais de Versailles. Il obtint aussi la commande d'une statue équestre de Louis XIV : elle ne parvint à Versailles qu'une dizaine d'années plus tard et elle déplut fortement au roi qui était représenté - selon les critères baroques - cheveux et vêtements soulevés par le vent, tel un *instantané*. Louis XIV - qui se considérait comme un monarque intemporel et non en *roi de l'instant* - fit transformer la statue en une représentation du chevalier romain Curtius au moment où celui-ci se précipite dans la fournaise qui venait de s'ouvrir au Forum romanum. Après cette transformation la statue fut exilée au fond de la pièce d'eau des Suisses où une copie s'y trouve toujours.[2]

Lors de la construction de la pyramide du Louvre, Pei, son architecte, fit exécuter une copie en bronze de cette statue équestre de Louis XIV, en hommage au Bernin qui,

---

1 BERNINI, Gian Lorenzo, *Mémoire de mon séjour à Paris,* trad. de l'italien par Filippo Prini, Berg international, Paris, 2015. (71 p.). ISBN 9-782370-200358.

2 La statue originale est restée en place jusqu'aux dernières années du XX^{ème} siècle. Une nuit, elle a été bariolée avec de l'acrylique rouge. Elle a été transportée à La Petite Écurie en même temps que les autres statues qui, dans le parc, avaient subi le même sort. Elles s'y trouvent toujours et attendent que la science découvre un procédé qui permette d'enlever l'acrylique sans détériorer le marbre.

comme lui architecte étranger, eut beaucoup de difficultés à s'imposer en France. Cette copie trône devant la pyramide, légèrement décalée vers le sud, de manière à être dans l'axe des arcs de triomphe du Carrousel et de l'Étoile.

La mésaventure subie par Le Bernin relativise la notion de Temps si chère à G. Pesce :

> « *Il est temps que le temps advienne, Il est temps que l'on sache,*
> *Il est temps que la pierre se résolve enfin à fleurir*
> *Qu'à l'incessante absence de repos batte un cœur* ».[1]

Il reste à déchiffrer - dans le projet de Pont sur le Rhin - cette conception du Temps si particulière à Gaetano Pesce. Elle se lit en trois étapes, à la manière des diaporamas contemporains qui présentent une vue accélérée et de plus en plus éloignée du point de départ. Ces trois étapes correspondent aux trois paliers de la maquette du Pont sur le Rhin. Au palier le plus élevé le tablier curviligne abrite les pavillons consacrés aux Nations membres de la Communauté Économique Européenne. C'est le Temps symbolisé de l'Idéal européen longtemps espéré, enfin réalisé. Le plan intermédiaire - soutien du tablier - est constitué par des blocs de béton qui figurent la carte géographique des douze nations schématisées en cette Union Européenne qui ne sera proclamée de ce nom que trois ans plus tard. Quant au troisième plan celui qui soutient le deuxième, il *est* le chaos originel, le marais rhénan d'avant la canalisation du fleuve, mais surtout le chaos européen d'avant l'Union programmée, le rappel des ruines, du désert culturel, économique et politique, des guerres fratricides qui ont trop longtemps ruiné les nations, la représentation d'un Temps révolu sur lequel certes repose le Temps actuel, mais dont il se dégage parce que le nouveau monde, l'Europe-Candide réalise le meilleur des mondes possibles.

3.3.2.1. Le Temps espéré : celui de la Paix

Le tablier du pont résume ce qui est attendu de la Paix, celle qui doit résulter de la CEE. Les pavillons des États membres sont reliés entre eux par de longues bandes peintes aux couleurs des drapeaux nationaux, bandes qui servent symboliquement de traits d'union.

---

[1] CELAN, Paul, « Corona », in *Pavot et mémoire,* trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, éd. Points, 1963. ISBN 2-757-80156-2.

3.3.2.1.1. Les voies de communication

Le tablier du pont serpente langoureusement au-dessus du fleuve-frontière entre les pavillons des douze nations qui se sont unies pour faire face à leurs concurrences et assurer la paix entre elles. La *pax romana* est devenue la *pax europanea.*

Cet espoir de paix est matérialisé par des voies d'accès réservées aux voitures, aux transports en commun, aux cycles, aux piétons : toutes sont spécifiques mais desservent les deux rives du Rhin, en passant à travers, à côté, au-dessous ou au-dessus de chacun des douze pavillons, et en unissant ainsi symboliquement chaque nation aux onze autres.

Mais en même temps Gaetano Pesce entend maintenir chaque être humain dans son cadre de vie habituel, respecter les us et coutumes de sa vie quotidienne, s'opposer à toute mondialisation systématique. Il s'en explique en relatant ses souvenirs de jeunesse :

> « *J'ai commencé à voyager très jeune, à la fin des années 1950, en assurant la garde des animaux pendant le transport aérien : des vaches, des cochons, des chevaux. À l'époque, c'était une combine pour prendre l'avion gratuitement et traverser l'Europe. On s'arrêtait trois jours et on repartait. C'est ainsi que ma vie de globe-trotter a commencé, grâce au kérosène.*
>
> « *Lorsque l'on voyage beaucoup pendant une longue période, on mesure la standardisation accélérée de la planète. Les zones qu'on traverse entre l'aéroport et la grande ville se font peu à peu interchangeables. Dans les rues marchandes, des enseignes commerciales deviennent identiques, que l'on soit en Asie, au Brésil, à Londres ou aux États-Unis. La globalisation a longtemps été une utopie politique, mais elle s'accomplit sur le plan marchand et, hélas, culturel. Les musées d'art contemporain offrent les mêmes œuvres au nord et au sud. Cette uniformisation des lieux est un désastre.*
>
> « *Mon travail tente au contraire de sauvegarder les différences, de lutter contre l'uniformité. Un Algérien, un Suédois, un habitant des îles Fidji doivent pouvoir s'exprimer de façon différente, en particulier dans l'architecture et la forme des objets d'art. Pour autant, personne n'est condamné à utiliser éternellement les mêmes matériaux réputés traditionnels. La spécificité locale peut être constamment réinventée. Quand je construis, je n'utilise pas la pierre ou le bois du pays. Dans les Pouilles, au* Pescetrullo, *j'ai bâti une maison avec du polyuréthane qui ressemble à la pierre locale. L'architecture des Pouilles a quelque chose d'organique, d'aléatoire, que le polyuréthane rend très bien. Sur la structure en bois brut de cette maison a été projeté du polyuréthane rigide. L'extérieur de la salle de bains est recouvert de miroirs qui symbolisent le soin du corps et reflètent la campagne environnante, le vert des oliviers et le bleu du ciel. Vue de l'extérieur, la maison représente le couple vénitien qui l'a commandée. Cette architecture est le portrait de ses habitants. Mon*

souci était d'unir plusieurs versants : le fonctionnel, l'immersion dans le paysage, le non géométrique et le figuratif ».[1]

En mai 1940, Antoine de Saint Exupéry écrivit : « *Le drame de cette déroute est d'enlever toute signification aux actes. Quiconque fait sauter un pont ne peut le faire sauter qu'avec dégoût. Ce soldat ne retarde pas l'ennemi : il fabrique un pont en ruine. Il abîme son pays pour en tirer une belle caricature de guerre* ».[2] Il en est toujours de même : la guerre fabrique toujours des ponts en ruine. La guerre ruine des maisons, des villages et des villes. Ces ruines sont les ruines de l'humanité de l'homme. La violence non seulement pervertit la cause la plus noble, mais elle l'efface en se substituant à elle. Simone Weil constate : « *C'est ce renversement du rapport entre le moyen et la fin, c'est cette folie fondamentale qui rend compte de tout ce qu'il y a d'insensé et de sanglant tout au long de l'histoire* ».[3] La violence devient alors un mécanisme aveugle de destruction, et de de mort.

« *Chaque soir, nous sommes des télé-voyeurs qui regardent des hommes jouer au jeu mécanisé de la guerre aux quatre coins du monde. Et force est de reconnaître que nous sommes fascinés par ces images de fer, de feu, de sang et de mort. Pourtant, dans chacun de ces conflits, la violence n'est pas la solution, elle est le problème. L'erreur est de juger que la violence est humaine. Face à la tragédie de la violence, face à son inhumanité, son absurdité et son inefficacité, le moment n'est-il pas venu, par réalisme sinon par sagesse, de prendre conscience de l'évidence de la non-violence ?*

« *La violence ne peut que détruire des ponts et construire des murs. La non-violence nous invite à déconstruire les murs et à construire des ponts. Malheureusement, il est plus difficile de construire des ponts que des murs. L'architecture des murs ne demande aucune imagination : il suffit de suivre la loi de la pesanteur. L'architecture des ponts exige infiniment plus d'intelligence : il faut vaincre la force de la pesanteur.*

« *Les murs les plus visibles qui séparent les hommes sont les murs de béton qui martyrisent la géographie et divisent la terre qu'il faudrait partager. Comme naguère le mur de Berlin, comme aujourd'hui le mur de Jérusalem. Pour mémoire, le mur de Berlin n'a pas été détruit par les armes de destruction massive de l'Occident. Il ne s'est pas non plus effondré de lui-même sous son propre poids, comme d'aucuns le prétendent indûment. Le mur de Berlin est tombé sous la pression de la résistance*

---

1 PESCE, Gaetano, « Kérosène », in *Réinventer …, op. cit.,* pp. 113-114.
2 SAINT-ÉXUPERY, Antoine, *Pilote de guerre, G*allimard-La Pléiade, 1954, pp. 263-385.
3 Cité par MULLER, Jean-Marie, *Dictionnaire de la non-violence,* éd. Le Relié-Poche, 2005. ISBN 978-2-914-916-56-6. Ce développement lui doit beaucoup.

non-violente des femmes et des hommes des sociétés civiles des pays de l'Est qui avaient pris les plus grands risques pour conquérir leur dignité et leur liberté.

« *Mais il existe aussi des murs dans le cœur et dans l'esprit des hommes. Ce sont les murs des idéologies, des préjugés, des mépris, des stigmatisations, des rancœurs, des ressentiments, des peurs. La conséquence la plus dramatique de la violence, c'est qu'elle construit des murs de haine. Seuls ceux qui, dans quelque camp qu'ils se trouvent, auront la lucidité, l'intelligence et le courage de déconstruire ces murs et de construire des ponts qui permettent aux hommes, aux communautés et aux peuples de se rencontrer, de se reconnaître, de se parler et de commencer à se comprendre, seuls ceux-là sauvegardent l'espérance qui donne sens à l'à-venir de l'humanité.*

« *La fatalité de la violence est tout entière construite de mains d'hommes. Cela signifie que les hommes, de leurs mains, peuvent la déconstruire* ».[1]

3.3.2.1.2. Les couleurs

Le noir est en général le symbole de la guerre, du mal, de la dépression, du *voir la vie en noir.* À l'inverse, la couleur symbolise la joie de vivre, le côté positif de la vie, la paix.

Avant toute incursion dans le domaine des couleurs de la maquette de Gaetano Pesce, il est bon d'évoquer ce que lui-même en dit :

« *Ma mère est originaire de Vénétie. L'héritage de l'art vénitien, c'est la couleur. Alors qu'en Toscane, terre de l'ascendance paternelle, l'art s'accomplit plutôt avec la ligne et la structure. Je porte donc en moi ce double héritage. À travers la couleur, j'essaye de retrouver l'esprit de l'art vénitien. J'essaye de capter la lumière. Mélanger les matériaux me permet d'obtenir des combinaisons de couleurs. La lumière est une des modalités de l'énergie. La couleur est une façon d'emmagasiner de l'énergie dans les objets. Les enfants y sont sensibles, les couleurs et les textures de mon travail les attirent.*

« *Pour les architectes, il est toujours de bon ton de s'habiller en noir, comme s'il fallait manifester un manque de vitalité … L'absence de couleur règne sur l'architecture contemporaine comme par une sorte de crainte, d'inhibition. On oublie que les temples grecs étaient polychromes, beaucoup d'églises aussi.*[2] *Mais ces bâtiments, qui ont grandement influencé notre goût, se sont ternis. Nous nous sommes habitués à la ruine incolore.*

[1] MULLER, Jean-Marie, *Ibid.,* janvier 2007.

[2] L'architecte Le Corbusier l'avait lui-même oublié qui intitula l'un de ses ouvrages « *Quand les cathédrales étaient blanches* », ce qu'elles n'ont jamais été puisqu'elles étaient polychromes.

« *Enfant, au début du XVI*ème *siècle, l'architecte Palladio habitait Padoue, avec sa famille. Sa mère était lavandière. Elle lavait des textiles multicolores avec des mousses qui dérivaient dans le courant du canal. Pourquoi Palladio n'a-t-il pas fait exploser la couleur dans ses villes, ses palais, ses église ? Il eût été encore plus grand. La monochromie de ses édifices m'étonne. J'ai donc créé une étagère nommée* Palladio*. C'est un portrait de Palladio, avec en arrière-plan un volume de mousse qui évoque l'écume multicolore que sa mère brassait dans le canal* ».[1]

À première vue la maquette semble très colorée. En réalité - si l'on exclut le vert qui symbolise la nature environnante et le bleu-vert du fleuve et de la zone marécageuse - l'impression de couleur qui se dégage de l'œuvre provient « *des cinq voies de circulation dans chaque sens […] réalisées avec des matériaux de couleurs différents* ».[2] En effet, les voies de circulation, sur le tablier du pont, sont matérialisées par des bandes parallèles de couleurs différentes. Mais l'agencement des couleurs n'est uniforme que dans l'espace qui sépare deux pavillons : au-delà, comme en-deçà de chaque pavillon, les voies de circulation sont colorées différemment (**Doc. XVI**). Cette rupture systématique, en intriguant, accentue l'impression première d'une coloration intense.

On pourrait croire que cette discontinuité délibérée se justifierait par des motifs esthétiques, dans la droite ligne de ses œuvres qui, presque toutes, sont empreintes de ces couleurs vives qui caractérisent ses réalisations. Car Gaetano Pesce aime la couleur ce pourquoi il admire Arlequin :

« *Arlequin dit la vérité en souriant. Plus le message est radical, dérangeant, plus il faut l'annoncer avec le sourire. Le vêtement multicolore d'Arlequin exprime la vitalité jusqu'à la provocation. C'est une figure surprenante, très mobile, pleine de l'ironie, dont j'ai toujours essayé de me rapprocher. L'architecture dogmatique et répétitive a beaucoup à apprendre de ce personnage* ».[3]

En l'espèce cependant ce parti-pris relève du symbole et non de l'esthétique car l'agencement discontinu des couleurs n'est ni fortuit, ni aléatoire. C'est le contraire de ce que Gaetano Pesce réalisa en 1995 « *Un vaso (goto?) per Venezia* », (**Doc. LXIII**) à l'occasion du bicentenaire du café Florian. Pour cette série, le but était que chaque *goto*, réalisé dans des couleurs totalement aléatoires, soit une œuvre unique. En revanche, pour

1 PESCE, Gaetano, « Couleur », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 52.
2 PESCE, Gaetano, *Seconde étape du projet*, « 1. Le pont », p.1.
3 PESCE, Gaetano, « Arlequin », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 24. Voir aussi TOURNIER, Michel, *Pierrot ou*

la maquette du *Pont de l'Europe,* l'intention de l'artiste était que les couleurs choisies correspondent à celles des drapeaux nationaux. Chacun des douze pavillons devait ainsi être annoncé - ou prolongé, selon le côté d'où l'on venait - par ses couleurs institutionnelles. Ce raffinement prévu mais non réalisé [1] n'est plus compréhensible aujourd'hui dès lors que la présentation muséale de la maquette, au lieu d'attribuer à chaque pavillon un État européen, lui octroie une fonction économique et non plus politique. Il convient donc, à ce stade de l'étude, de reprendre le libellé des encarts figurant au Musée Historique afin d'individualiser, autant que cela est possible, les différents pavillons.

Ces encarts sont bien au nombre de douze mais chacun d'eux ne se rapporte pas à un seul pavillon : les deux premiers se réfèrent à l'ensemble de la maquette :

« 1) *Ce pont relie la France (en bas) à l'Allemagne (en haut). En forme de S, il est aux couleurs des douze pays européens d'alors* ». Il faudrait comprendre que ce sont les couleurs du tablier qui *sont* - ou devraient être – celles des douze pays.

« 2) *Les îlots du Rhin. Les états sur le Rhin reliés par des passerelles représentent les pays européens* ». L'encart entend expliquer que les îlots constituent la carte géographique de l'ensemble des pays membres, ce qui n'est pas visible du côté où figurent les encarts.

Les dix autres encarts concernent les douze pavillons :

« 3) *sur la rive française : salle de spectacles, cinémas, casino, hôtels, imaginés par l'architecte Michel Gomez, ainsi qu'un jardin zoologique* ». (**Doc. XV**) : nation non identifiée.

« 4) *serre conçue par Gaetano Pesce et destinée à mettre en valeur le savoir-faire Hollandais.*[2] ». (**Doc. XI**) : pavillon des Pays-Bas.

« 5) *centre commercial européen (Francis Parent)* ». (**Doc. XI**) : nation non identifiée.

« 6) *la fusée Ariane, image de la technologie européenne, adossée au musée et à l'université de l'Espace (Francis Parent*) ». (**Doc. XII**) : pavillon de la France.

« 7) *Hôtel du Monde (Pierre Vercey)* ». (**Doc. XIV**) : nation non identifiée.

« 8) *Centre européen de l'environnement (Pierre Vercey)* » (**Doc. XIII**) : pavillon de

---

les secrets de la nuit, avec les dessins de Danièle Bour, Gallimard, 1979 : Colombine séduite par Arlequin et ses pots de peinture, le préfère, un temps, à Pierrot le petit mitron toujours blanc.

1 PESCE, Gaetano, courriel adressé au soussigné le 5 juillet 2017.

2 Sur les encarts du Musée Historique de Strasbourg, le pavillon des Pays-Bas est ainsi le seul pavillon national identifiable, bien qu'il ne soit fait référence qu'à l'une de ses provinces, la Hollande.

l'Allemagne *« et show-rooms pour exposer de nouveaux produits (G. Pesce)* ».
(**Doc. XIII**) : pavillon de l'Italie.

« 9) *Studio d'enregistrement de la chaîne de télévision franco-allemande (Michel Gomez)* ». (**Doc. XVI**) : pavillon de l'Espagne.[1]

« 10) *Centre d'expérimentation des matériaux et école d'ingénieurs (Pierre Versey*) ». (**Doc. XIII** au dernier plan - **XVI** au premier plan) : nation non identifiée.

« 11) *Centre serveur informatique (Francine Leclercq)* » (**Doc. XVII**) *« et centre européen du patrimoine (Michel Bubendorff).* » (**Doc. XVIII**) : nation non identifiée.

« 12) *Centre de rencontres européen, sous le Musée de la Douane (Gaetano Pesce) »* Implanté en terre allemande, (**Doc. XVIII**) : nation non identifiée.

Malgré cette inversion de la signification d'origine de l'œuvre, le choix des couleurs utilisées n'est pas anodin, pas davantage que le sens qu'elles donnent à l'œuvre car : « *Dans une ténébreuse et profonde unité [...] / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ».[2] Arthur Rimbaud l'avait déjà constaté, lui pour lequel chaque voyelle est matérialisée par une couleur : « *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu* ».

Il est aussi vraisemblable de la part d'un artiste aussi attentif à la signification des symboles, que si Gaetano Pesce a opté pour les couleurs nationales de chacun des douze pays membres, c'est parce que celles-ci correspondent non pas seulement aux couleurs *primaires*,[3] mais surtout aux couleurs *primitives* issues du spectre.

SUPPRESSIONS

Il convient d'affiner la recherche en tentant de déterminer à quoi correspondent, pour Gaetano Pesce, les deux couleurs dominantes du *Pont de l'Europe,* le bleu et le vert.

3.3.2.1.2.1. Le bleu

Il faut d'abord nuancer ce qui a été constaté, à savoir que pour sa maquette du pont, Gaetano Pesce aurait réservé le bleu-vert au fleuve. En fait le fleuve proprement dit ne

---

1 L'identification résulte de la révélation de Mme Gomez quant à la forme de mandoline de ce pavillon.
2 BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances,* cité par HERITIER, Françoise, *Le goût des mots,* Odile Jacob, éd., Paris, 2013, p. 25. ISBN 978-2-7381-3001-3.
3 Les trois couleurs *primaires* sont le bleu, le rouge et le jaune ; s'y ajoutent, par mélange du bleu et du

constitue qu'une infime partie (le dixième, approximativement) de ce qu'enjambe le pont : il enjambe certes intégralement, sur toute sa largeur, le fleuve *canalisé* mais - à l'emplacement choisi pour l'implantation du pont - le Rhin ne se réduit pas à sa seule partie canalisée car il se répand largement dans la plaine, sous une forme plus ou moins marécageuse (**Doc. I**). C'est précisément sur ce marais qu'est implantée la carte schématisée qui sert d'appui au pont. Chaque État y est figuré géographiquement, non par une seule plaque de béton mais par la juxtaposition de plusieurs plaques reliées entre elles par des ponts semblables à ceux de Venise (**Doc. LXXVIII**). Cette figuration se démarque des techniques de la marqueterie, de la mosaïque et du puzzle dont les pièces s'emboîtent les unes dans les autres.[1]

Cette vaste superficie, imbibée de l'eau stagnante du Rhin, est logiquement colorée en bleu-vert, la couleur de l'eau du Rhin, un peu plus glauque toutefois que celle qui figure le débit du fleuve canalisé, donc navigable. De fait, l'eau constitue l'élément essentiel de la maquette qui, dans son ensemble, apparaît en bleu-vert.

Cette fois non plus, il ne peut s'agir d'un hasard. Depuis le XVIII^{ème} siècle, le bleu est la couleur préférée des Occidentaux.[2] Méconnu et même vilipendé dans l'Antiquité,[3] c'est aux langues germanique (*blau*) et arabe (*azraq*) que les langues romanes ont emprunté les termes qualifiant le bleu réhabilité au XII^{ème} siècle. En effet, le Dieu des chrétiens étant Dieu de lumière, celle-ci a tout naturellement été figurée en bleu, la couleur du ciel. Ainsi, alors que dans les peintures anciennes le ciel était noir, rouge, blanc ou or, il a subitement été représenté dans sa couleur naturelle, le bleu. L'époque étant vouée au culte marial, la Vierge est automatiquement vêtue d'une robe bleue (**Doc. LXXIX**). Lors de la reconstruction de l'abbaye de Saint-Denis vers 1130, l'abbé Suger imposa pour les vitraux, des couleurs aptes à vaincre l'obscurité et l'obscurantisme : il choisit le bleu - en fait le cafre (dénommé ultérieurement *bleu de cobalt*), un produit très cher ; le bleu s'imposa ensuite dans les cathédrales de Le Mans, Vendôme et Chartres où il prit le nom de *bleu de Chartres.*

---

rouge : le violet ; du bleu et du jaune : le vert ; du rouge et du jaune : l'orangé. PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs,* éd. du Panama, 2005. ISBN 978-2-757-841532. Publié en feuilleton par *L'Express*, en juillet et août 2004.

1 Gaetano Pesce a réalisé un puzzle consacré à la cathédrale de Strasbourg : il a été exposé au Centre Pompidou en 1996 : catalogue, p. 20 : *Est-ce que les Strasbourgeois d'aujourd'hui sont capables de construire une cathédrale ?*, puzzle-manifeste, 1990, carton laqué, 35x60cm., collection privée.

2 Ce développement doit beaucoup à PASTOUREAU & SIMONNET, *op. cit.,* « le bleu, la couleur qui ne fait pas de vague », pp. 15-26 ; PASTOUREAU, Michel, *Les couleurs de nos souvenirs,* Le Seuil, 2010, (269 p.). ISBN 978-2-0206966870 ; CAUSSE, Jean-Gabriel, *L'étonnant pouvoir des couleurs,* Palio, 2014 (218 p.). ISBN 978-2-290-112472.

3 En latin classique, le vocabulaire des bleus est très imprécis.

Le bleu est ainsi devenu divin, tout au moins pour les prélats *chromophiles,* dont l'abbé Suger. En revanche les prélats *chromophobes* - dont saint Bernard, l'abbé de Clairvaux - estimaient que le bleu n'étant que matière, il fallait en préserver l'Église de crainte qu'il ne pollue les relations des fidèles avec Dieu. La physique contemporaine qui enseigne que la lumière est à la fois onde et particule, donc matière, rejoint ainsi les débats du XIII^{ème} siècle.[1]

Philippe-Auguste et son petit-fils sanctifié Louis IX, à l'image de la Vierge s'habillaient de vêtements bleus ; l'usage s'en répandit très vite, enrichissant les contrées qui cultivaient la guède, une plante entre herbe et arbuste, utilisée pour les teintures en bleu.

La concurrence avec la garance - qui donne le colorant rouge - était si intense que les marchands de garance, à Strasbourg, soudoyèrent un maître verrier afin que, sur l'un des vitraux de la cathédrale, il représente le diable en bleu, et discrédite ainsi leurs concurrents !

Depuis le XVIII^{ème} siècle le bleu triomphe : les adeptes du *Werther* de Goethe s'habillaient en bleu ; le jean, premier bleu de travail inventé en 1850 par Lévi-Strauss, est devenu, vers 1930 aux USA, un vêtement de loisir. Aujourd'hui il constitue l'uniforme des adolescents et de nombre de ceux qui ne le sont plus. En France le bleu a été adopté par les républicains contre le blanc des monarchistes et le noir des cléricaux. Après la Première Guerre mondiale, le bleu est devenu *conservateur* - dont la Chambre bleu horizon - ce qu'il est resté.

Actuellement, en sa qualité de couleur consensuelle, le bleu a été adopté par tous les organismes internationaux : l'ONU, l'Unesco, le Conseil de l'Europe, l'Union européenne. Il est donc logique que le bleu domine dans une œuvre qui symbolise l'Europe de 1989.

> « [Le bleu] *est une couleur qui ne fait pas de vague, ne choque pas et emporte l'adhésion de tous. Par là même, elle a perdu sa force symbolique. Même la musique du mot est calme, atténuée : bleu,* blue *en anglais,* blu *en italien … c'est liquide et doux. On peut en faire un usage immodéré.* […] *À force d'être omniprésent et consensuel, le bleu est de nouveau une couleur discrète, la plus raisonnable de toutes* ».[2]

---

[1] L'évolution de cette théorie est exposée, de manière ludique, dans la BD de DUMOUR, Thibault & URNIAT, Mathieu, *Le Mystère du Monde Quantique,* Dargaud, 2016. ISBN 978-2-205-07516-8.

[2] PASTOUREAU, Michel, *op. cit.,* « le bleu, la couleur qui ne fait pas de vague », pp. 25-26.

3.3.2.1.2.2. Le vert

Le vert représente la nature au milieu de laquelle est implanté le Pont car c'est à dessein que le projet envisageait sa construction dans un cadre suburbain. C'est donc naturellement qu'aux bleus nuancés des eaux stagnantes des marais et des eaux intrépides du Rhin canalisé, s'opposent les verts de la nature.

Ce constat paraît si évident qu'il semble inutile de le souligner. Pourtant l'association de la couleur verte à la nature ambiante, remonte à trois siècles à peine, essentiellement au Romantisme. Il est vrai que le vert de la nature n'est pas unitaire, que chaque espèce végétale est d'un vert différent, à commencer par celui des arbres qui, selon leurs espèces, ont des feuilles d'un vert totalement différent. Dans la vie courante il est très difficile, esthétiquement parlant, de réunir des verts différents car ils se heurtent et souvent se détruisent, à l'inverse des autres couleurs dont les différentes nuances s'unissent parfaitement. Seule la nature est capable d'unir toutes les nuances de vert.

La couleur verte est réputée non violente, paisible et apaisante, au point que les théologiens catholiques en ont fait la couleur liturgique des dimanches ordinaires.[1] Selon M. Pastoureau le vert serait une couleur passionnante pour l'historien car elle réunit « *une étonnante fusion entre la technique et la symbolique* ».[2]

Le vert est considéré comme une couleur chimiquement instable car les végétaux utilisés pour l'obtenir (feuilles, racines, écorces, fleurs ...) sont eux-mêmes très instables. Il est parfois dangereux : le vert-de-gris est qualifié en allemand de *Giftgrün.*[3] Le vert instable est devenu la couleur de l'instabilité, celle de tout ce qui bouge, change et varie, dont le jeu, la chance, le destin, « *le vert paradis des amours enfantines* ».

Le vert de la chance est aussi celui de la malchance, le vert de la fortune, celui de l'infortune. À l'immaturité du *fruit vert* répond la vigueur du *vieillard vert* ! Pourtant le côté maléfique l'a emporté : le vert est la couleur des démons, des serpents, des *petits hommes de Mars*. Son instabilité intellectuelle n'a cependant aucun rapport avec le fait qu'il soit le résultat d'un mélange de bleu et de jaune car la pratique de ce mélange ne remonte qu'au XVIII^{ème} siècle. La théorie des couleurs complémentaires fait du vert (complémentaire du rouge, couleur de l'interdit) un symbole de liberté, de jeunesse et de

---

1 Ce développement sur le vert doit beaucoup à PASTOUREAU M., & SIMONNET, D., *op. cit.,* « le vert qui cache bien son jeu », pp. 63-73.

2 PASTOUREAU M., & SIMONNET, D., *op. cit.,* p. 65.

3 En traduction française : *vert poison.*

… chlorophylle, ce qui aurait été incompréhensible avant les découvertes de Newton : à l'époque en effet, seul le vocabulaire suggérait un rapport entre vert et végétation.

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle la symbolique du vert a évolué. Les pharmacies - dont l'origine a trait aux plantes - ont adopté la croix verte comme signe de reconnaissance : «*le vert de la végétation est devenu celui de l'écologie et de la propreté* […] *tout ce qui est vert est maintenant présenté comme un gage de fraîcheur et de naturel* ».[1]

Émile Zola allait se « *mettre au vert à Auteuil* » ; maintenant il existe des espaces verts, des classes vertes et même un numéro vert, symbole de gratuité.

C'est naturellement dans ce sens qu'il convient d'interpréter tous les espaces verts qui occupent de grands espaces des deux côtés du Pont (**Doc. I**).

Tout ce vert symbolise la nature, celle au milieu de laquelle devait s'ériger le pont-ville. L'instabilité prêtée à la couleur verte ne peut guère trouver de meilleure illustration. Quoi de plus changeant, en effet, que le *vert* de la nature ? Le vert des arbres ne dure que le temps d'un printemps et d'un été. Il est somptueusement remplacé en automne par tous les dégradés de vert, de brun orangé, de rouge - dont il est la couleur complémentaire - de ce jaune-or enfin, dont il est une émanation.

C'est à propos de la maison qu'il a construite à Salvador de Bahia (Brésil),[2] que Gaetano Pesce explique comment il joue avec les matériaux pour mettre la couleur en valeur :

> « *Je crois être le seul à utiliser certaines résines. C'est ce que j'appelle recréer des différences. Il ne s'agit pas de répéter sans fin le style « local ». Lorsque j'ai construit une maison à Salvador de Bahia, au Brésil, à la fin des années 1990*, *je n'ai pas utilisé les matériaux dits traditionnels, mais j'ai posé autrement la question des caractéristiques de la région. Non seulement la résine offre une grande résistance à la chaleur et à l'humidité, mais elle met en valeur une part impalpable de l'esprit du lieu. À Bahia l'architecture est marquée par la couleur et par un certain recours à la figuration qui vient de la tradition africaine. C'est à l'architecte, qui doit devenir une sorte de médium, de le sentir. Sur la maison de Bahia, dans une structure très ouverte à la lumière, les écailles multicolores évoquent une créature de la mer*
>
> (**Doc. XLIV**).

---

1 PASTOUREAU M., & SIMONNET, D., *op. cit.,* p. 72.

2 C'est pour la construction de cette maison que Gaetano Pesce a « *utilisé un matériau local mais qui ne sert pas à la construction : le caoutchouc naturel. Pour fabriquer des murs, j'ai coulé le latex liquide dans des caissons, comme le béton. J'ai obtenu des blocs d'une substance à la fois résistante et élastique* ». PESCE, Gaetano, « Expérience », in *Réinventer ..., op. cit.,* p. 74.

« *La singularité de Bahia se situait pour moi sur un autre plan que telle ou telle matière locale : c'était plutôt la capacité des maisons à changer de couleur avec la lumière. Bleu le matin, rose l'après-midi, bleu-noir le soir* (**Doc. LXXX**) *… une variation de température suffit. La mousse et les résines de polyuréthane qui constituent les murs de cette maison changent également de couleur en fonction de la position du soleil et de l'humidité de l'atmosphère. La maison en métamorphose est un chantier en devenir.* Bahia*, c'était la voie d'une architecture qui reste en rapport avec le corps humain,*[1] *qui ne parle pas qu'au visuel, mais aussi au toucher et pourquoi pas à l'odorat.*

« *Si la différence n'existe pas, il faut la susciter. Si elle existe, il faut la protéger et l'enrichir. Il ne s'agit pas de creuser l'écart économique entre les gens. Mais le nivellement économique, à supposer qu'on y parvienne, serait stérile : les différences suscitent un jeu de rattrapage permanent. La première fois que j'ai tenu ces propos, c'était en 1969 à Paris, à l'occasion d'une exposition au musée des Arts décoratifs. Le journal* L'Humanité *m'avait violemment attaqué et traité de réactionnaire* ».[2]

Dans un autre article il commente le choix des matériaux et la raison de leur utilisation :

« *J'ai choisi de travailler avec des matériaux féminins. Notre époque a donné naissance à d'immenses familles de ces matériaux. La mousse de polyuréthane, les résines, le silicone sont pour moi des matières féminines, tandis que la pierre, le métal et même le bois appartiennent plutôt au registre masculin. Ces matières sont plus fluides, plus élastiques, elles changent de couleur pendant la journée, leurs transparences varient : autant de qualités qui les rapprochent de la femme* ».[3]

Puisque les couleurs dont est peint le tablier du pont correspondent aux couleurs des drapeaux nationaux, leur éventuel symbolisme échappe à la volonté de Gaetano Pesce.

« Au risque de vous décevoir, la couleur n'existe pas ! Ou plus exactement, «elle n'existe que parce qu'on la regarde. C'est donc une pure production de l'Homme», écrit Michel Pastoureau... Voilà qui est assez difficile à admettre et va à rencontre de notre intuition. Rassurez-vous, les scientifiques ont mis du temps eux aussi pour y «voir clair». Et ils ne sont unanimes sur le sujet que depuis la fin du XX^{ème} siècle ! Bref, hier à peine. Donc qu'est-ce qu'une couleur, ou plus exactement une perception colorée ? C'est une longueur d'onde que perçoit l'œil humain. L'œil est sensible à certaines longueurs d'onde comprises entre 380 et 780 nanomètres. Les

---

1 De nombreuses œuvres de Gaetano Pesce se réfèrent au corps humain : le fauteuil *La Donna* (**Doc. XLVI**), le projet de réaménagement du Forum des Halles à Paris, (**Doc. LIV**) etc. : « *L'ensemble de mon travail est lié à des formes organiques. J'utilise souvent des matériaux qui évoquent les tissus corporels* ». « Érotisme », in *Réinventer l…, op. cit.,* p. 72.

2 PESCE, Gaetano, « Diversité », in *Réinventer …, op. cit.* pp. 59-60.

3 PESCE, Gaetano, « Féminité », in *Réinventer …, op. cit.* p. 80.

scientifiques parlent du spectre optique. Plus simplement, il s'agit de la lumière que voit l'œil. La lumière est un phénomène ondulatoire, au même titre que les infrarouges, les micro-ondes, les ondes radio (ondes plus longues que la lumière), ou les rayons X et les UV (ondes plus courtes que la lumière) […]

« *Cette lumière peut être émise par l'objet que «voit» notre œil (ampoule, soleil, surface phosphorescente, bougies, etc.) Elle peut être filtrée, de sorte qu'elle ne passe que partiellement : c'est le principe des diapositives ou tout simplement d'une paire de lunettes de soleil. Enfin elle peut être réfléchie, en totalité ou en partie : c'est ce qui nous permet de voir les choses qui nous entourent, mais aussi la lune. […] Donc la lumière est une onde électromagnétique émise, filtrée ou réfléchie. […] Einstein […] a fait l'hypothèse, confirmée par la suite, que la lumière visible n'était pas qu'une vulgaire onde électromagnétique mais également un faisceau de photons* ».[1]

3.3.2.2. Le Temps représenté : celui de la CEE

Le deuxième plan-palier - intermédiaire entre le tablier consacré aux douze Nations et celui du chaos originel - figure la carte schématisée de l'Europe des Douze, en 1989. Il ne s'agit naturellement pas d'une véritable carte géographique : elle n'est que suggestive en dessinant les contours du bloc que forment onze des pays membres.

La Grèce fait exception : elle figure, isolée, en territoire allemand (**Doc. LXXXII - LXXXIII**) et non, comme les onze autres nations, sur le marais primordial, le chaos des origines, le symbole de ce qui *a été* mais que l'idéologie européenne veut considérer comme *dépassé*, la guerre, le fascisme, le Mal absolu.

SUPPRESSIONS

3.3.2.3. Le Temps du chaos : celui de la Guerre et celui de l'Archéologie

Sous le tablier du pont, symbole de la paix (re)trouvée entre les douze nations membres de la CEE, s'étale l'ébauche de la carte des Douze : elle *montre* l'étendue géographique de l'Union Européenne de 1989, baptisée ainsi trois ans plus tard.

SUPPRESSIONS

3.3.2.3.1. Le Temps de la Guerre

Gaetano Pesce est né en 1939 en Italie, à La Spezia qu'il a quittée alors qu'il n'était âgé que de quelques semaines. Il a vécu pendant la guerre dans un village de Vénétie puis à Padoue. Trop jeune pour avoir des souvenirs bien précis de la Seconde Guerre mondiale, il en a pourtant conservé des impressions de peur et d'insécurité, les traumatismes habituels contractés par un jeune enfant qui a grandi au milieu des bombardements et des restrictions de toutes sortes, y compris alimentaires. Il s'en souvient :

> « *Ma famille menait une vie nomade. Mon père, que je n'ai pas connu, était officier de marine militaire. Nous le suivions au gré de ses affectations, d'un port à l'autre. Cela m'a vacciné très tôt contre la tentation de la stabilité. […] Après la mort de mon père, j'avais alors quelques mois, notre situation matérielle n'a pas été facile. Pendant la guerre nous avons vécu à Este, un petit village de Vénétie, puis à Padoue. Ma mère jouait du piano. C'était la débrouillardise, le bricolage. Mon frère et moi récupérions les chutes de cuivre que laissaient tomber les ouvriers qui travaillaient aux lignes électriques. Le cuivre est une substance merveilleusement malléable et, de plus, facile à revendre* ».[2]

Il est logique que Gaetano Pesce abhorre la guerre qui l'a privé du bonheur calme habituellement réservé aux jeunes enfants. Ses œuvres, ses écrits, ses réactions d'étudiant et d'adulte *arrivé*, en font tous état, souvent avec violence et parfois avec mauvais goût :

> « *En 1967 […] j'ai organisé une performance intitulée* Pièce pour une fusillade. *On y voyait un individu de dos sur la scène, elle-même couverte d'une bâche plastique qui se prolongeait jusque sous les pieds des spectateurs. À mesure que l'on entendait le bruit d'une fusillade, du sang se mettait à couler de la nuque du comédien. Pendant vingt-sept minutes, cinq cents litres de sang chaud se répandaient en direction du public. Cernées par cette nappe liquide, les gens ne*

---

1 CAUSSE, Jean-Gabriel, *L'étonnant …, op. cit.*
2 PESCE, Gaetano, « Enfance », in *Réinventer …., op. cit.,* p. 70.

pouvaient plus sortir. Cette performance traduisait une réalité nouvelle, dramatique et violente. Elle manifestait le besoin d'une prise de position ».[1] (**Doc. LXXXIX**).

Selon Érasme : « *Dulce bellum inexpertis* » : La guerre est belle pour ceux qui ne l'ont pas vécue.[2] On peut ajouter « *seulement* pour ceux qui ne l'ont pas vécue ».

3.3.2.3.1.1. « Le Feld-Maréchal von Bonaparte *» de Jean Dutourd*

En 1996, Jean Dutourd, de l'Académie française, fit paraître *Le feld-maréchal von Bonaparte. Considérations sur les causes de la grandeur des Français et de leur décadence.*[3] La presse en publia le compte-rendu suivant :

« *Si Louis XV n'avait pas acheté la Corse à la République de Gênes, Bonaparte ne serait pas devenu empereur des Français. Sans doute se serait-il mis au service de l'Autriche. Le successeur d'Alexandre et de César n'aurait pas pu monter plus haut que la dignité de feld-maréchal et l'Europe eût été bien tranquille entre 1796 et 1815. À supposer que l'on ait fait entrer entre la veille, dans Paris, deux ou trois régiments de cavalerie, la Bastille n'aurait pas été prise le 14 juillet 1789. Cet ouvrage immoral démontre que l'histoire n'est pas écrite d'avance et que, presque toujours, il s'en faut d'un cheveu pour qu'elle tourne autrement. Il démontre aussi que depuis qu'elle a tué la Monarchie, la France n'a pas cessé de choisir ce qui pouvait être le plus désastreux pour son destin et, par ses choix, d'entraîner le monde dans diverses tragédies, telles que la Première et la Seconde Guerres mondiales, ce qui s'en est suivi, à savoir les dictatures rouges ou noires, et enfin, l'hégémonie américaine. Le feld-maréchal von Bonaparte est le livre le plus incorrect politiquement qui ait été publié depuis deux siècles. Il va à l'encontre de tout ce qui est posé en principe et enseigné tant en France qu'ailleurs. L'auteur passera pour un fou ou un assassin d'idées admises, ce qui est toujours agréable pour un homme de lettres, même si sa marchandise est boycottée par les bien-pensants* ».[4]

Peu après la sortie de ce livre Gaetano Pesce a été convié à l'émission littéraire d'une radio française pour le commenter.[5] Il s'y est fort peu préoccupé des « hasards de

---

1 PESCE, Gaetano, « Groupe N », in *Réinventer …., op. cit.,* p. 89.

2 ERASME, Desiderius, « Adagio »*, Opera omnia,* Amsterdam, North Holland Publishing Co, 1969, p.11.

3 DUTOURD, Jean, *Le feld-maréchal von Bonaparte. Considérations sur les causes de la grandeur des Français et de leur décadence,* Flammarion, Saint-Amand Montrand (Cher), 1996. ISBN 2-0806-73327.

4 *Résumé* du livre de Jean Dutourd tel qu'il parut dans la presse, à sa sortie en librairie. https://www.babelio.com/livres/Dutourd-Le-feld-marechal-von-Bonaparte/52253#critiques.

5 Ni la date ni la station de radio sur laquelle l'interview a été diffusé n'ont été retrouvées. Gaetano Pesce ne s'en souvient pas : il l'a précisé par un courriel du 2 février 2017 au soussigné qui lui-même a entendu l'interview mais a oublié tant la date que le nom de la station qui l'a diffusé.

l'Histoire » sur lesquels l'auteur avait entendu construire son livre : en revanche il s'est livré longuement à une diatribe exacerbée à l'encontre de Napoléon Bonaparte, le semeur de guerres à travers toute l'Europe, soulignant ainsi à quel point il détestait toute forme de guerre, qu'elle soit qualifiée de *légitime* de *nécessaire* ou d'*obligatoire*. Malheureusement, en l'absence de souvenirs plus précis concernant cette émission radiophonique, il n'est pas possible d'en reproduire le moindre extrait.

3.3.2.3.1.2. « Outre-Terre *» de Jean-Paul Kauffmann*

À défaut de reproduire l'interview de Gaetano Pesce sur le *Feld-maréchal von Bonaparte* de Jean Dutourd, il est possible d'évoquer *Outre-Terre* de Jean-Paul Kauffmann.[1] En effet ce livre met en scène l'une des batailles les plus sanglantes de Napoléon I[er], une victoire, certes, pour l'empereur des Français, mais une victoire aussi chèrement acquise que longtemps incertaine : l'auteur prend prétexte du deuxième centenaire de la bataille d'Eylau - célébrée en grande pompe en Russie actuelle le 8 février 2007 - pour évoquer rétrospectivement sur place, les différentes étapes de cette boucherie. Le thème de cet ouvrage recoupe les propos tenus par Gaetano Pesce sur les horreurs de la guerre :

> « *Après les miracles d'Austerlitz et d'Iéna, ne le* [Napoléon] *voit-on pas pousser à bout la Fortune et vouloir absolument lui faire rendre ce qu'elle ne peut donner […] C'est ce qui parut à Eylau ; et du haut de ce cimetière ensanglanté, sous ce climat d'airain, Napoléon, pour la première fois averti, put avoir comme une vision de l'avenir. Le futur désastre de Russie était là, sous ses yeux en abrégé, dans une prophétique perspective ...* ».[2]

Dostoïevski prétend que ce qui aurait vaincu la Grande Armée en 1812, ce ne serait ni l'hiver ni le patriotisme mais l'incohérence et la désorganisation de l'armée russe : « *Napoléon a fini par être englouti par le chaos russe* ». Les *désastres de la guerre* dénoncés bien avant Goya, ont anéanti de nombreuses populations ; longtemps après la fin des combats qui s'y sont déroulés, les lieux présentent encore un côté « *terrain vague, épaves, un étalage où tout est de travers, désaxé* ».[3]

---

1 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre. Le voyage à Eylau,* éd. Équateurs, Paris, 2016 (333 p.). ISBN 9-782849-904350. Les citations qui ne sont pas formellement indiquées émanent de cet ouvrage.

2 SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi* 1, cité en exergue de la première partie d'*Outre-Terre, op. cit.,* p.13.

3 Gaetano Pesce connaît les environs de Verdun, les cimetières militaires, le Mont Cassin, les plages de

Le déroulement de cette bataille livrée contre les Russes sur un territoire qui, en 1807, était allemand, ne recoupe pas le sujet de cette étude : ne sera donc retenu du livre de M. Kauffmann que ce qui a trait à toutes les guerres, à leur cruauté, à leur aspect destructif et à leurs conséquences tragiques pour l'humanité.

Si Gaetano Pesce lit cette évocation de la sanglante bataille d'Eylau, il ne pourra qu'abhorrer davantage encore son *deus ex machina,* ce Napoléon Bonaparte qu'il dénonçait déjà publiquement à la radio en 1996, celui que Michelet qualifiait de Grand Prestidigitateur. Alors que les Russes célébraient en grande pompe le bicentenaire de cette bataille qu'ils avaient pourtant perdue, en France on s'interrogeait sur l'opportunité de l'évoquer : « *Faut-il célébrer Eylau ?* » interrogeait Jean Tulard, l'historien spécialiste de l'Empire, dans un article de *Valeurs actuelles* du 12 janvier 2007. Il répondait à sa propre interrogation qu'il n'y avait pas lieu de fêter un carnage tout en soulignant que « *le souvenir des horribles souffrances ne doit pas être perdu* ».

La commémoration d'Austerlitz en décembre 2005 avait réuni 4.500 figurants et 100.000 spectateurs payants. Nous croyons à la réversibilité du temps en nous berçant de l'illusion de « *sauter sur la rive interdite du passé* » (Braudel). Pourtant « *nous savons que nous n'arriverons jamais à destination. L'essence des êtres et de choses révolus nous faussera toujours compagnie. Tant que nous serons vivants, nous serons condamnés à chevaucher le présent et le passé, à errer dans cet éternel entre-deux* ».[1]

Le souvenir du carnage que fut Eylau est actuellement occulté par le temps. L'ancienneté de cette bataille d'une autre époque lui confère même une sorte d'exotisme : « *le sacré lui a été enlevé. Sa qualité est devenue profane* ».

Un monument domine toujours le champ de bataille : la chapelle d'Eylau qui, malgré les bombardements, les changements de régime, la reconversion de l'édifice en usine est debout telle qu'elle figure au second plan du tableau d'Antoine-Jean Gros « *Napoléon 1er sur le champ de bataille d'Eylau, 9 février 1807* ».[2] (**Doc. XC**). Jadis, sur l'un de ses murs était gravée la phrase résumant l'idéal de Kant : « *Le ciel étoilé au-dessus de moi, la loi morale en moi* ».[1] Peut-on « *réparer ou remettre à neuf une existence endommagée ?* ».

C'est sur le petit promontoire de la chapelle qu'à deux reprises, ce jour-là, Napoléon faillit être fait prisonnier. C'est là aussi que, vers la fin de la bataille, sur la partie la plus

---

Normandie, et bien d'autres lieux qui témoignent encore des horreurs de la guerre.

1 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 304.

2 Ce tableau fait partie des collections du Musée du Louvre.

élevée du cimetière qui jouxte la chapelle, s'était placé Pierre-François Percy, chirurgien en chef de la Grande Armée. C'est de là qu'il prit pleinement conscience de la boucherie à laquelle aboutit cette terrible journée : « *Le revers de notre hauteur était couvert de cadavres […} une boucherie affreuse […] On ne voyait que cadavres et chevaux morts ; les voitures passaient dessus ; les parcs d'artillerie les hachent et écrasent les crânes et les membres* ».[2] Jean-Paul Kauffmann résume la suite des *Mémoires* de Percy :

> « *Le but de la guerre est d'écraser l'adversaire mais les témoins d'Eylau décrivent un tout autre anéantissement, plus concret, celui-là, qui est une nouveauté : l'aplatissement des corps. L'image revient avec insistance dans les récits. Les cadavres foulés, comprimés à même la terre, nivelés par le piétinement des chevaux, les roues des affûts et des fardiers, l'indifférence des vivants pour ces morts plaqués sur le sol, triturés, pilés, nivelés qu'ont bien perçus Balzac et le baron Gros. Tout procède de l'écrasement que doit supporter Chabert lors de la charge mais la terre qui doit l'absorber ne veut pas de lui. Regard consolateur de l'Empereur, peut-être, mais un coup d'œil sur la jambe gauche de son cheval nous avertit que le sabot levé s'apprête à passer sur le corps d'un homme gisant pour le broyer - le* saboter. *Une fois de plus, le peintre apprécie fortement, à fond, sans se faire remarquer* ».[3]

Percy évoque aussi les odeurs : « *Partout des excréments, du fumier, des ventres de bestiaux, des chevaux écrasés, des débris pourris et infects* ».[4] Aristophane appelait la guerre « *celle qui glisse le long des jambes* », une allusion *parlante* à la perte de contrôle des intestins.[5]

> « *Tout a l'air dépeuplé, hostile comme une chose qui fait défaut : un chaînon manquant entre le passé et le présent. Une humanité engloutie. Je me demande si cette vision n'est pas celle que nous réserve le monde à venir, à nous Occidentaux : une vie ancienne qui nous était propre, devenue déserte, rendue à la vie des choses. Cette Outre-Terre, si mal conformée pour avoir connu à peu près toutes les vicissitudes de l'histoire, a peut-être pris de l'avance sur nous* ».[6]

---

1 Cité par KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 148.
2 Cité par KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 315.
3 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit., p*p. 315-316.
4 PERCY, Pierre-François, baron d'Empire, *Journal des campagnes,* Tallandier, 2002 (1904), (636 p.) IBSN 978-2-84734-025-9.
5 HAMSON, Victor Davis, *Le modèle occidental de la guerre,* traduit de l'anglais par Alain Billaudt, Les belles Lettres, 1990 (298 p.) ISBN 978-2-251-380049.
6 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 145.

Selon M. Kauffmann la peur se lirait même dans le tableau du Baron Gros : « *Un détail scabreux choisi par le peintre ! Du côté français, le regard le plus effaré du tableau ne provient pas d'un homme mais du cheval de l'Empereur – c'est exactement le même globe oculaire que celui du grenadier russe à mitre qui refuse d'être secouru* ».[1] (**Doc. XC**).

On comprend pourquoi la *disparition* de toute guerre - aussi utopique qu'en puisse être l'idée - soit LE but poursuivi par tout Homme de Bonne Volonté, tout organisme international humanitaire, au premier rang desquels figure la CEE dans cet hymne à la paix, cette diatribe contre la guerre que symbolise le Pont de Gaetano Pesce.

3.3.2.3.1.3. Le Fascisme

Au Mal Absolu, la guerre, Gaetano Pesce assimile le fascisme sous toutes ses formes :

> « *Quand le fascisme d'État italien a disparu, j'avais quatre ans, mais je l'ai retrouvé plus tard, habillé et baptisé autrement. Le mot fasciste était devenu une insulte, mais l'idéologie fasciste continuait de sévir de mille façons. La plupart des architectes sont des démocrates en paroles, alors que leurs réalisations - des tours de trente étages strictement identiques - sont totalement répressives. Ces édifices construits depuis maintenant soixante ans reflètent une conception horrible de la société. Un certain type d'habitat alimente l'idéologie totalitaire. À force de vivre dans une boîte, on pense de façon anguleuse et rétrécie. Frank Lloyd Wright l'a très bien vu : la boîte est fasciste. Les deux totalitarismes, marxisme-léninisme et fascisme, ont accouché du même type d'architecture. Le marxisme a quasiment disparu, mais le bâtiment de style international continue. Doit-on s'étonner que les idéologies autoritaires réapparaissent aujourd'hui ? Elles se sont reproduites en vase clos. Les architectes ont perdu la mémoire : il y a cinquante ans, le pop art aurait dû leur enseigner que l'abstraction en architecture avait pris fin. Ils l'ont oublié. Ils ont tout recommencé comme avant. Peut-être la pression financière s'est-elle chargée de [le] leur rappeler ? Mais aucune logique financière ne justifie que l'on se remette à fabriquer des petits cubes à l'infini. Dans sa carrière, tout architecte reçoit au moins une fois la proposition de construire ce genre d'assemblage. Il est libre de refuser. Tout dépend de l'importance qu'il accorde à son compte en banque. Dans les congrès d'architecture, on entend certains se vanter d'avoir érigé le building le plus haut de la décennie. J'ai l'impression d'entendre des enfants qui mesurent la taille de leur sexe* ».[1]

[1] KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 305.

3.3.2.3.2. Le Temps *retrouvé* : celui de l'Archéologie

L'évocation de la bataille d'Eylau a été prise comme exemple car elle symbolise tout ce qu'abhorre Gaetano Pesce : la haine, la cruauté, les souffrances inutiles, les corps mutilés, bref, la guerre. Pourtant, bien qu'elle remonte à plus de deux cents ans, cette boucherie n'en survit pas moins dans les esprits et dans les lieux où elle s'est déroulée :

> « *J'attends un signe, un message. C'est sans-doute le pays qui veut cela. Tournier suggère une explication* [2] *: cette terre porte une force singulière qui* « aspire ». *Une vérité cachée doit y être enfouie […] Comme un volcan mal éteint, le site d'Eylau vomit de plus en plus laves et cendres du passé. Depuis 1807, le sol rumine, il a été peu remué. Peu à peu les reliques se sont extraites du magma pour parvenir jusqu'à nous. Les lois de la physique seraient-elles identiques aux lois de la mémoire ? Tout ce qui est renvoyé dans les profondeurs finit par revenir à la surface. Sous une forme spectrale ou résiduaire* ».[3]

C'est effectivement dans cet autre sens que peut être compris le chaos primordial, ce premier palier sur lequel sont édifiés les deux autres qui constituent le Pont proprement dit. Ce chaos représenterait ainsi le *retour* en arrière, ce retour *à la poussière* auquel est astreint tout ce qui est *terrestre.* Au dire de Gaetano Pesce le *Pont de Messine* aurait un espoir de vie de deux cents ans. Sans-doute en est-il de même du Pont sur Le Rhin. Mais qu'adviendront ces ponts par la suite, une fois expiré le temps de vie que leur concède leur inventeur ? Contrairement aux ponts dits *classiques,* qu'ils soient romains, du Moyen-Âge, de la Renaissance, des XVII^{ème} ou XVIII^{ème} siècles, ils n'auraient donc aucune chance de survivre au temps qui leur a été imparti ? De pont qui enjambe la rivière, il deviendra le pont dans la rivière où il disparaîtra jusqu'à ce qu'il soit découvert lors d'une fouille : sa trace étant retrouvée, le pont resurgira partiellement du chaos. « *La trace n'est pas un signe comme un autre, elle reste la preuve irremplaçable* ».[4]

> « *Lévinas parle de la « luisance de la trace ». Qu'entend-il par-là ? Que la trace n'a de sens que si elle est imperceptible, qu'elle est d'autant plus indiscutable et*

---

1 PESCE, Gaetano, « Fascisme », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 79.
2 TOURNIER, Michel, *Le roi des Aulnes, G*allimard, Mayenne, 1970.
3 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit .,* p. 184.
4 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 180.

lumineuse qu'elle est invisible ? La plaine d'Eylau rayonne, mais cela ne se voit pas ».[1]

Il paraît incongru de parler d'archéologie à propos d'une période récente, davantage encore à propos d'une période future ! C'est pourtant à cela qu'il est fait référence lorsque l'on évoque le chaos primordial sur lequel repose le pont de Gaetano Pesce : en effet, dans un futur plus ou moins lointain, ré-apparaîtra le pont qui aura fait son temps. Il n'y a aucune originalité à anticiper ainsi d'éventuelles recherches archéologiques du futur. Raymond Waydelich - avec la complicité tacite de la Ville de Strasbourg - a réalisé « Le caveau du futur » le 2 septembre 1995 : il a enfoui place du Château divers objets caractéristiques de la vie au XX^{ème} siècle, tous destinés à faire le bonheur des chercheurs *qui après nous vivront.* Gaetano Pesce lui-même a été sollicité pour réaliser une œuvre d'anticipation un peu semblable, pour le compte du MoMa de New-York : très étrangement d'ailleurs il rattache ce souvenir à la prémonition des événements qu'il aurait été chargé de mettre en scène :

« *Il m'arrive d'avoir des idées en dormant, j'essaye de les prendre en note, un carnet repose toujours sur ma table de chevet.*[2] *Dans la journée, l'inspiration vient souvent de ce que j'ai sous les yeux, par associations plus ou moins conscientes. Au-delà des idées qui germent au quotidien, il m'arrive d'entrer dans une forme très étrange de prescience. En 1971, on m'a demandé un projet pour le musée d'Art moderne de New-York. L'exposition s'intitulait « Italy, the new domestic landscape ». Ma participation se présentait ainsi : j'étais un archéologue de l'an 3000 ayant découvert une ville souterraine en Italie du Nord. Pourquoi les habitants s'y étaient-ils réfugiés ? Peut-être parce que l'air y était devenu irrespirable. Les humains s'étaient mis à vivre dans de grandes cavités souterraines ayant abrité des nappes d'une substance huileuse. L'archéologue ne pouvait qu'émettre des hypothèses. Quelques années plus tard, c'est le premier choc pétrolier. J'avais entrevu quelque chose qui ressemblait à la pollution de la surface et à la combustion des dernières réserves pétrolières. La matière elle-même m'a guidé, sans-doute. La fascination que j'avais pour elle m'a doté d'un pouvoir de double vue !* ».[3]

Cet extrait de discours résume parfaitement ce *Temps de l'archéologie* :

---

1 KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre, op. cit.,* p. 225.

2 Cette pratique était courante chez les surréalistes : - *La Femme Surréaliste,* Obliques, n° 14 du 12 avril 1977. Communication orale de Manina, épouse d'Alain Jouffroy, 11 juin 1972 à Venise.

3 PESCE, Gaetano, « Inspiration », in *Réinventer …, op. cit.*, p. 106.

« *Quand l'archéologie apporte sa contribution propre à cette connaissance* [celle d'un passé récent]*, elle révèle en même temps ce qu'elle est, quelle que soit l'époque à laquelle elle se rapporte : disons, la science des traces, le savoir des traces enfouies, le savoir-faire de l'exhumation méthodique des traces. La passion archéologique est peut-être à la mesure de la signification multiple et inachevable de cette notion de trace, qui désigne à la fois ce qui reste d'une présence, ce qui de ce qui a eu lieu s'est imprimé et donc demeure, et ce qui témoigne d'une disparition, ce qui manifeste une absence. Un objet est archéologique quand il montre ces deux versants : s'il ne parlait que de présence et d'évidence, il appartiendrait encore à notre environnement et à nos usages ; s'il ne parlait que d'absence, il ne serait qu'allusif, évocateur, mais il ne serait plus objet, il aurait perdu sa réalité physique, tangible, mesurable. S'il est bien trace, c'est que cette réalité tangible est aussi évocatrice d'une disparition, ou à l'inverse, c'est parce que l'absence qu'il évoque, il l'évoque par le biais d'une chose présente et perceptible* ».[1]

Pour clore cette partie relative au *Temps*, il est cité un bref passage du *classique* de David S. Landes - récemment réédité en traduction française - *l'Heure qu'il est* :

« *Toutes ces possibilités extraordinaires de suivre et de mesurer le temps, à long ou à court intervalle, qui envahissent et conditionnent tous les aspects de notre vie et de notre travail, remontent à l'invention de l'horloge mécanique, c'est-à-dire au Moyen Âge. Ce fut là l'une des grandes inventions de l'histoire de l'humanité. Elle ne se compare peut-être pas à celles du feu et de la roue, mais elle est du même ordre que celle de l'imprimerie, vu ses conséquences révolutionnaires en ce qui touche aux valeurs culturelles, aux changements techniques, à l'organisation politique et sociale, et à la personnalité ».*[2]

En guise de **conclusion à ce titre consacré à *l'Europe*** il est constaté que la maquette du pont de l'Europe de Gaetano Pesce représente l'état de la CEE en 1989, celle d'une Communauté entre douze nations européennes sans pour autant que soient entravées les perspectives d'avenir par adjonction de nouveaux États membres, une situation qui était vraisemblable en 1989 mais que la maquette ne pouvait pas matérialiser.

Ce projet ne fait pourtant pas table rase des nombreux problèmes inhérents à la création même d'une Communauté entre nations certes européennes mais fort différentes les unes des autres, y compris sur le plan juridique. Le projet y fait allusion en maintenant

---

[1] PAYOT, Daniel, discours prononcé lors du vernissage de l'exposition « À l'Est du nouveau ! Archéologie de la grande Guerre en Alsace-Lorraine », le jeudi 24 octobre 2013 à 18h30, Musée archéologique, Palais Rohan, Strasbourg.

[2] LANDES, David S., *L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne,* trad. de l'anglais par Pierre Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, éd. Les Belles Lettres, Paris

le magma primitif des marais rhénans que Gaetano Pesce n'envisage pas de combler : il rappelle d'où est partie la CEE et où elle risque de retomber en cas d'échec.

C'est pourquoi, il ne peut être conclu que par référence au problème ancien mais toujours d'actualité, de la différence entre *légitimité* et *légalité* :

> « *Si la crise que notre société traverse en ce moment est si profonde et si grave, c'est parce qu'elle ne met pas seulement en question la* légalité d*es institutions, mais aussi leur* légitimité *; pas seulement, comme on le répète trop souvent, les règles et les modalités de l'exercice du pouvoir, mais le principe même qui le fonde et le légitime |…] Légitimité et légalité sont les deux parties d'une même machine politique qui non seulement ne doivent jamais être rabattues l'une sur l'autre, mais doivent aussi rester toujours en quelque manière opérantes pour que la machine puisse fonctionner. Si l'Église revendique un pouvoir spirituel auquel le pouvoir temporel de l'Empire ou des États devrait rester subordonné, comme cela s'est produit dans l'Europe médiévale, ou si, comme ce fut le cas dans les États totalitaires du XX*ème *siècle, la légitimité prétend se passer de la légalité, alors la machine politique tourne à vide avec des résultats souvent désastreux : si, d'autre part, comme cela se passe dans les démocraties modernes, le principe légitimant de la souveraineté populaire se réduit au moment électoral et se résout en règles procédurales juridiquement préétablies, la légitimité risque de se dissoudre dans la légalité et la machine politique est également paralysée* ».[1]

2017 (1987), (*Revolution in time,* 1983), pp. 33-34 (640 p.). ISBN 978-2-251.446.578.

[1] AGAMBEN, Giorgio, *Le mystère du mal. Benoît XVI et la fin des temps,* trad de l'italien par Joël Gayraud, éd. Bayard, Varèse, 2017, pp.11 & 13. ISBN 978-2-227-48931-8.

- « *Depuis un demi-siècle, je me bats pour faire accepter l'architecture et le design comme des arts à part entière. Avant l'invention de la photographie, l'art possédait le plus souvent une double valeur : une valeur pratique et, le cas échéant, une valeur culturelle. Toute ma vie, j'ai cherché à mettre fin à ce divorce. J'ai voulu faire accepter l'idée que l'art possède aussi une dimension pratique, utile et pragmatique. C'est pour moi une façon d'élargir la pensée et de la tourner vers l'avenir* ».[322]
- « *Je pleure encore chaque fois que je passe le Rhin, d'émotion et de fierté : je fais partie de la génération qui signa la paix, déjà presque séculaire, des ponts. Réfléchissons-nous aux déchirures à recoudre ?* ».[323]

4. Les ARTS autour de 1989

Ce chapitre aussi a été amputé de divers développements dans la version consultable.

[322] PESCE, Gaetano, *Réinventer …, op. cit.,* p.7.
[323] SERRES, Michel, *L'Art des Ponts, op. cit.*, p. 115.

Est-il possible d'écrire sur l'art avant de répondre à la question *Qu'est-ce que l'art en général* ? Certes, il existe des œuvres d'art mais comment les définir ? Et en vertu de quel critère autre que la traditionnelle opposition art et nature, sensible et intelligible, forme et contenu, surface et profondeur, apparence et réalité, signifiant et signifié, etc. ?

Une étude relative à la maquette d'un pont pose, préalablement à tout autre problème, celui de déterminer si cette maquette peut être considérée comme une œuvre d'art et dans quelle mesure elle s'intègre à la société car il est actuellement admis que plus aucune image n'est *innocente*.

Il semble qu'au fur et à mesure que la société occidentale se déchristianise,[324] les œuvres d'art soient davantage honorées, qu'aux pèlerinages succèdent les visites de musées,[325] de châteaux, d'édifices remarquables dont quelques ponts originaux. Le conditionnement sélectif - nommé *éducation* - consiste à bloquer certaines aptitudes et/ou à en développer d'autres ; de sorte que l'intérêt - voire la fascination - ou au contraire le désintérêt - voire le rejet - que peut provoquer la maquette de Gaetano Pesce sera, la plupart du temps, tributaire de la *culture,* acquise ou innée, ainsi que des aptitudes intellectuelles de chacun.

Après la relation des tribulations de la maquette, un deuxième chapitre sera consacré à l'étude de la Technique et de l'Art à la fin du XX^{ème} siècle, la troisième partie devant évoquer quelques formes des arts contemporains de la maquette, soit autour de 1989.

4.1. Genèse et Tribulations de la maquette

[324] NANCY, Jean-Luc, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme 1), G*alilée, Paris, 2005. (238 p.) ISBN 2-7186-0668-1.

[325] THEVOZ, Michel, « Art et société », in Robert MAGGIORI & Christian DELACAMPAGNE, *Philosopher. Réflexions philosophiques des grands penseurs,* Bouquins Robert Laffont, Paris, 2014, pp. 444-450.
ISBN 9-782221-138496.

L'idée de la maquette d'*Un Pont pour le Rhin* est née du désir de faire participer activement la Ville de Strasbourg au salon *Utopies 89 - L'Europe des Créateurs*. Ce salon s'est tenu au Grand Palais à Paris, du 24 novembre au 10 décembre 1989 : il clôturait les fêtes du Bicentenaire de la Révolution française en présentant les meilleurs projets retenus sur le thème général de l'Utopie.

4.1.1. Les pourparlers avec la Ville de Strasbourg

C'est Monsieur Jean-Yves Bainier qui - en sa qualité de Conservateur en chef à la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles), dont le siège se trouve au Palais du Rhin, place de la République - a soumis le projet du Pont de Gaetano Pesce à la Ville de Strasbourg. Les Archives Municipales possèdent une note non datée de M. Bainier qui présente le projet en trois parties, anticipant ainsi partiellement le descriptif de Gaetano Pesce d'août 1989, tel qu'il est reproduit dans l'introduction de cette étude :

> « ** Le Pont.*
>
> « ** La carte de l'Europe des douze. Cette grande carte de l'Europe est considérée comme un lieu de promenade, d'activités sportives et spectacles de plein-air, de terrains de sports, de parc botanique, de détente, de piscine, de parking, d'héliport.*
>
> « ** Deux centres pour les Activités européennes. Le projet se compose également de deux édifices situés aux extrémités du Pont.*[326] *Le premier consistant en l'implantation d'un centre pour la communication, chaîne de télévision franco-allemande ou européenne, ou lieu traitant des divers moyens de communication (films, bandes, papiers, partitions …) Le second pour un édifice concernant un Centre d'Étude et de développement Européens. Des bâtiments supplémentaires pour d'éventuels futurs développements pourraient être créés sur les deux rives du fleuve* ».

[326] Le terme « *également* » laisse supposer qu'au total il y aurait quatorze pavillons, ce qui est inexact. En effet les esquisses de Gaetano Pesce numérotent douze pavillons (**Doc. IX**) dont deux sont implantés sur les rives : l'idée était d'intégrer les activités européennes dans les deux pavillons nationaux qui se trouvent sur terre et non dans des pavillons supplémentaires aux douze prévus et réalisés.

Bien que cette note ne soit pas datée et qu'elle ne mentionne aucun destinataire il est vraisemblable qu'elle remonte au mois de juin, voire au début du mois de juillet 1989.[327] En effet, par note du 17 juillet 1989 M. Norbert Engel, adjoint, suggérait à Madame le Maire de Strasbourg que la maquette soit présentée à *Utopies 89* pour le compte de la Ville :

> « *M. Bainier nous a […] présenté un projet dont il vous avait déjà entretenu.*
>
> « *Il s'agit d'un projet de pont sur le Rhin conçu par Gaetano Pesce comme une réalisation possible à l'horizon 92 […]*
>
> « *Une maquette de ce projet original et particulier à Strasbourg s'intégrerait parfaitement à l'esprit d'*Utopies 89 *en illustrant la vocation européenne de Strasbourg. […] Rien n'empêche de penser que cette* utopie *pourrait devenir réalité avec la participation d'autres partenaires (État, Région, Département ou entreprises privées).*
>
> « *M. Bainier […] nous a récemment confirmé l'accord de l'artiste et transmis un devis pour la réalisation de cette maquette qui restera la propriété de la Ville de Strasbourg.*[328]
>
> « *Le coût du projet de Gaetano Pesce est le suivant :*
>
> « ** inscription locative de 70 m² …… 130.860 F*
>
> « ** devis Pesce pour la conception et la réalisation de la maquette 900.000 F*
>
> « ** conception et réalisation de l'espace de présentation : 50.000 F*
>
> « *Total : …… 1.080.860 F* ».

Par lettre du 30 août 1989 adressée à M. Jean-Yves Bainier, Mme Catherine Trautmann, maire de Strasbourg, donnait son accord pour que la maquette soit présentée à *Utopies 89* où elle a « *fait réserver un espace de présentation de 70 m²* »

---

[327] Les lettres, notes, coupures de presse et autres documents réunis dans le dossier 896W17 des Archives Municipales de Strasbourg ne sont classés ni chronologiquement, ni sous aucun autre critère apparent.

[328] C'est nous qui soulignons car le problème de la propriété de la maquette se posera ultérieurement.

qui s'avérera être le B.43.[329] De ce fait, dès le 1er septembre 1989, M. N. Engel, écrivait directement à Gaetano Pesce :

> « *Je vous remercie vivement d'avoir pris le pari* [330] *de réaliser pour le compte de la Ville de Strasbourg la maquette d'un projet de Pont sur le Rhin que nous présenterons lors du salon* l'Europe des Créateurs *qui se tiendra à Paris du 24 novembre au 10 décembre 1989.*
>
> « *Je suis particulièrement fier de pouvoir faire appel aux talents d'un artiste de renommée internationale pour affirmer la vocation européenne de Strasbourg* »,

lettre suivie le 18 septembre de cette précision émanant également de M. Engel :

> « *J'ai eu l'occasion de présenter cette esquisse* [331] *à Monsieur Jack Lang* [332] *lors de sa venue à Strasbourg le 1er septembre 1989. Je tenais à vous informer personnellement que M. Jack Lang a été très intéressé par votre projet* ».

4.1.1.1. Le financement de la maquette

Les frais de l'installation de la maquette à *Utopies 89* ont été évalués à 559.700 F.[333] dont 400.000 « *réservés à la réalisation et à la présentation du projet Pesce* ».[334]

Pour plus de rapidité les parties convinrent de traiter avec une société écran pour l'encaissement des diverses contributions soit 400.000 F. de la Ville de Strasbourg,

---

329 Toutes les indications contenues dans ce chapitre - sauf mention contraire - sont extraites du dossier 896W17 des Archives Municipales de la Communauté Urbaine de Strasbourg, service VII/7c, dossier intitulé *Utopies 89 – maquette de Gaetano Pesce,* U.03.24.B.

330 Le terme « *pari* » prouve que la Ville n'a pas *commandé* la maquette directement à Gaetano Pesce : au contraire, c'est lui qui, de son propre chef, en aurait élaboré le projet en *pariant* qu'elle intéresserait la Ville.

331 Il s'agit de la *seconde étape du projet - août 1989* dont le texte figure en introduction.

332 Jacques Lang, en 1989, était le ministre de la Culture.

333 Note du 31 août 1989 de Madame Juliane Meyer, directeur.

334 Note du 17 octobre 1989 de Mme Trautmann, maire de Strasbourg.

300.000 de la Région, 200.000 du Département et 50.000 F. du Crédit local de France, soit au total, des contributions de 950.000 F. En effet :

> « *Lors de la réunion de travail que nous avons eu* (sic) *le 18 Juillet dernier, il est apparu souhaitable de confier à une association le double rôle de receveur des fonds publics et privés, et de payeur pour le compte de l'équipe de M. Gaetano Pesce.*
>
> « *Cette procédure nous permet d'agir avec souplesse et rapidité, ce que ne permettent pas les procédures administratives habituelles.*
>
> « *En accord avec M. Marchall et M. Bainier nous avons* (sic) *convenu que l'association* Strasbourg, Promotion, Événement *pourrait parfaitement tenir ce rôle* ».[335]

Fort de cette décision, M. Norbert Engel, adjoint, écrivait le même jour 1er septembre 1989 à Monsieur Gilbert Hadey, directeur de *Strasbourg, Promotion, Événement* [336] :

> « *Je vous confirme que Strasbourg participera à cet événement* [337] *en présentant […] une maquette d'un projet de pont sur le Rhin conçue par Monsieur Gaetano Pesce. Cette maquette sera financée tant par la Ville de Strasbourg que par le Département, la Région et éventuellement des sponsors privés.*
>
> « *Afin de faciliter la gestion de ces fonds, il nous est apparu souhaitable de les confier à une association.*
>
> « *Je vous saurais gré de bien vouloir accepter que* Strasbourg, Promotion, Événement *accepte de jouer le double rôle de receveur et de payeur de ces fonds pour le compte de l'équipe chargée de réaliser cette maquette et sa présentation* ».

M. Gilbert Hadey ayant donné son accord le 7 septembre, dès le 6 octobre la Ville établit un certificat de subvention de 269.000 F. « *à titre de participation à la*

---

335 Note du 1.IX.1989 de J. Meyer à M. Engel : *« procédure de payement de la maquette de M. G. Pesce* ».

336 Son siège était au Palais de la Musique et des Congrès, Avenue Schutzenberger à Strasbourg.

337 Le salon *Utopies 89 - L'Europe des Créateurs* dont la mention figure en référence de la lettre citée.

présentation d'une maquette de M. Gaetano Pesce dans le cadre de l'exposition Utopies 89 ». Puis, par lettres du 30 octobre Mme Trautmann contacta MM. les Présidents Daniel Hoeffel (Conseil Général) et Marcel Rudloff (Conseil Régional) :

> « *La Ville de Strasbourg a récemment décidé de participer au Salon* Utopie 89 […] *Afin d'affirmer la vocation européenne de notre cité, nous présenterons une maquette de « Pont sur le Rhin » conçue par M. Gaetano Pesce.*
>
> « *[J'ai été] informée que votre collectivité envisage d'y apporter son concours financier.* « *Je voudrais vous témoigner ma reconnaissance pour l'intérêt que vous portez à cette opération* ».

Un article de Corinne Ibram dans le numéro 239 des DNA (*Dernières Nouvelles d'Alsace*) du 13 octobre 1989, précisait, avec une photo de la maquette à l'appui :

> « *L'Europe sous un pont. Strasbourg fera le pont pour* Utopies 89. *La capitale alsacienne y sera représentée par un projet de Gaetano Pesce qui lance sur le Rhin un pont en forme d'Europe* ».

4.1.1.2. La présentation de la maquette au Salon *Utopies 89*

Par note du 25.X.1989 MM. Bainier et Dainsczik établirent le calendrier prévisionnel :

> « * *Maquette « en cours d'achèvement » visible 7, rue du Ciel à Strasbourg (atelier de Pierre Vercey, architecte).*
>
> « * *départ Strasbourg le 21 ou le 22 novembre : 3 éléments de la maquette en 3 caisses dimensions : 4 x 1,5 x 0,5.*
>
> « * *un tiré à part des DNA sera disponible sur le stand. Il présentera le projet et intégrera des interviews d'artistes, hommes politiques, etc.*
>
> « * *prévoir de présenter la maquette au Sommet Européen : démontage à Paris le 5/XII et montage à Strasbourg le 6/XII au Palais de la Musique et des Congrès. La maquette ne retournera pas à* Utopies 89 *à la fin du Sommet Européen.*
>
> « * *conférence de presse du 13/X/89 menée par MM. J.-N. Jeanneney et Mollard : il y a été beaucoup question de la maquette.*

*« * L'Adjoint Klotz ne comprend pas l'importance du projet* ».

Compte-tenu des impératifs de montage M. Bainier préféra faire appel à un transporteur privé. De ce fait, le transport que la Ville avait fixé au 22 novembre a été annulé au profit de l'Ébénisterie Jung, 44, rue Principale à Niederhaslach. Les trois caisses contenant les trois éléments de la maquette[338] furent prises en charge le 22 novembre à 8h30 à Archi Cube à Schiltigheim (Francis Parent, architecte), assurées pour 950.000 F. et livrées au Grand Palais à Paris, le même jour.

Avant son départ pour Paris, la maquette avait été vue le 14 novembre - après report d'un premier rendez-vous avorté le 9 - par le Président Pierre Pflimlin, le Président Valéry Giscard-d'Estaing,[339] Madame Lalumière, Secrétaire Général du Conseil de l'Europe, le Président Daniel Hoeffel (Conseil Général), le Président Marcel Rudloff (Conseil Régional), Le Maire de Strasbourg Catherine Trautmann et l'Adjoint Norbert Engel.

Lors de cette réunion, après l'évocation de la construction du pont, il fut décidé que :

« * *Une équipe de cinq architectes sera mise en place à compter de janvier 1990 pour l'étude de faisabilité (durée : 2 ans).*

« * *Première estimation : 12 milliards de F. Les travaux généreront 4.000 emplois pendant 4 ans. Les emplois permanents créés à la mise en service sont estimés à 6.000.*

« * *Si la réalisation du tout est un jour décidée, seule l'idée du pont conçue par Gaetano Pesce sera conservée. Les divers éléments seront imaginés par des architectes originaires des différents pays européens. Un élément sera toutefois confié à M. Pesce* ».[340]

---

338 Les trois « éléments » dont est constituée la maquette, sont très visibles, notamment sur « l'hôtel » implanté en dessous du tablier de pont (**Doc. XIV**).

339 Ce n'est pas en qualité d'ancien Président de la République que M. Giscard d'Estaing participa à cette réunion mais en sa qualité de député européen ayant beaucoup œuvré pour l'Europe et dont la résidence strasbourgeoise, lors des sessions du Parlement européen, rue du Ciel, jouxtait l'atelier de Pierre Vercey où la maquette a été construite et présentée.

340 Note du 27 novembre 1989.

Comme cela avait été prévu, la maquette, démontée à Paris les 4 et 5 décembre 1989, a été remontée le 5 à Strasbourg, au Palais de la Musique et des Congrès, à l'occasion du Sommet Européen. Mais contrairement à ce qui avait été envisagé, elle n'a pas pu être exposée à la Mairie car la salle Conrad était indisponible : elle a toutefois été présentée au public strasbourgeois dans la salle d'exposition de la Direction Régionale des Affaires Culturelles au Palais du Rhin.

Dans sa note du 20 décembre 1989 (**Doc. LCII**) M. J.-M. Dainsczik déplore le peu de succès remporté par le salon *Utopies 89* : il en rend responsable la presse du fait qu'un seul article aurait paru à l'échelon national [341] et deux dans les DNA.[342]

La maquette, à l'issue du Sommet Européen, n'a pas été vue par le Président Mitterrand « *retenu en dernière minute par Mme Thatcher* ».[343] En revanche le budget prévisionnel a été largement dépassé : « *la rémunération des architectes sera amputée par les cotisations sociales, donc nettement inférieures à celles escomptées. La part patronale correspondante viendra également grever le budget prévu à l'origine* ».

La maquette a pourtant fait l'objet de nombreuses communications. Outre les articles parus dans le *Monde* et les *DNA*, Mme Trautmann l'a évoquée lors de l'inauguration de la Foire Européenne (n° 209 du 8.IX.1989 des DNA[344]). De nombreux articles de presse, illustrés de photos partielles de la maquette, figurent aux archives du Musée Historique de Strasbourg : *DNA* du 24.XI.1989, *l'Alsace* du 7.XII.1989, *Badische Zeitung* du 28.XII.1989 (n° 298 « *Wie Maggie Strasburgs Zukunft untergräbt »*), *Basler Zeitung* du 30.XII.1989, *Lahrer Zeitung* du 27.I.1990 « *Utopie oder schonbald Realität ? Mammut-Projekt in den Rheinauen* », *Kehler Zeitung* du 9.XII.1989 « *Utopie am Rhein : Eine bewohnnbare Brücke* », *Rheinpfalz* du 5.I.1990, etc., tous articles qui prouvent que la presse allemande s'y est vivement intéressée. Une émission consacrée à Gaetano Pesce a en outre été diffusée le dimanche 18 février 1990 sur la chaîne de la TV allemande ZDF : il s'agissait d'un reportage réalisé en 1988 et 1989 à New-York où étaient présentées deux expositions de Gaetano Pesce.

---

341 Il s'agit d'un article du Monde daté du 24 août 1989 : « *Strasbourg redevient un carrefour de routes* ».
342 Articles signés Corinne Ibram, intitulés l'un « *l'Europe sous un pont* », l'autre « *l'Europe sur un pont* ».

4.1.2. La faisabilité du projet

La note du 20 décembre 1989 envisageait également l'avenir de la maquette « *qui ne doit pas tomber dans l'oubli* ». Elle suggérait une étude de sa faisabilité mais liait l'étude préconisée à la question de la propriété de la maquette compte-tenu et des subventions versées par la Ville, le Département et la Région, et de ce que Gaetano Pesce n'avait pas *vendu* sa maquette dont seule la réalisation avait été financée par les trois organismes. Ce problème juridique, posé en 1989, n'est toujours pas résolu en 2018.

La note du 20 décembre 1989 précisait en outre : « *M. Bainier propose de vendre cette maquette à l'une des collectivités (valeur estimée à 950.000 F.) pour assurer le financement du démarrage de l'étude de faisabilité* ». Le 19 Janvier 1990 Mme J. Meyer chiffrait l'étude de la faisabilité à 2 Millions de F. « *à partager entre les différents partenaires* » et ajoutait à propos de sa propriété : « *M. Bainier consultera un avocat* [345] ; *M. Dainsczik prendra contact avec le service du contentieux* ». Pourtant, par note du 1er février sans précision de destinataire elle ajoutait :

> « *Bien que le rapport fait à Madame le Maire mentionne que cette maquette appartiendrait à la Ville de Strasbourg, un doute subsiste quant au véritable propriétaire de cet objet en raison de son financement multiple, de l'absence de document contractuel et d'un accord passé entre les différents partenaires.*
>
> « *Je vous saurais gré de bien vouloir me faire connaître votre avis […] En effet une décision devra être prise quant à la deuxième étape de ce projet comprenant une éventuelle étude de faisabilité et la présentation publique transfrontalière de la maquette* ».

---

[343] Une note du 17 novembre 1989 de « P. Vagner, Bureau d'Urbanisme » (Archives Municipales), très hostile au projet, déconseille la présentation de la maquette au président Mitterrand (**Doc. XCI**).

[344] Cet article figure au dossier *Pont de l'Europe de Gaetano Pesce* aux archives du Musée Historique.

[345] La consultation envisagée n'a pas été suivie d'effet : communication orale de M. Bainier du 7 juillet 2018.

Il est vraisemblable que cette requête était destinée - entre autres - à M. Bainier qui, par lettre du 18 janvier 1990 adressée à Mme J. Meyer, directeur des Affaires culturelles, sur papier imprimé « *Pont de* l'Union », prévoyait « *la présentation de la maquette autour de trois axes : 1) Strasbourg et les villes allemandes de Kehl, Karlsruhe, Stuttgart ; 2) Paris ; 3) les villes jumelées à Strasbourg dont Boston* ». Il soulignait aussi trois problèmes essentiels : « *a/ la volonté politique relative au projet ; b/ la propriété de la maquette ; c/ la présentation du projet* ».

La question de la propriété de la maquette relevant du Service Contentieux de la Ville, M. Zimmer émit, le 19 février 1990, un avis d'autant plus long qu'il était très hésitant : il résume ainsi le problème qui lui avait été soumis (**Doc. XCIII**) :

> « 1) *<u>La propriété de la maquette</u> […] La Ville peut revendiquer la propriété de l'œuvre dans le cadre de la législation qui réglemente la cession des œuvres d'art.*
> « 2) *<u>L'étude de faisabilité et la présentation publique transfrontalière</u> […] Il est tout à fait impossible de déterminer ce que le montant global (950.000 F) comprend : le droit de représentation, de reproduction ou les deux ?*
>
> « *Il est évident que M. Pesce doit être associé aux études qui aboutiront à la réalisation du pont. Le droit moral de l'auteur […] est fondamental : il voudra s'assurer que son œuvre est respectée ; la maquette n'est que la préfiguration de la réalité* ».

Forte de cette réponse, une note du 26 février 1990 interrogeait la Mairie :

> « *Afin qu'il* [le projet de G. Pesce] *ne tombe pas dans l'oubli, il paraît souhaitable de prévoir une présentation tant à Strasbourg qu'au-delà de nos frontières.*
>
> « *Cette présentation suppose qu'au préalable soit prise une décision quant à une éventuelle étude de faisabilité voire même sa réalisation, ce qui implique des négociations au plus haut niveau avec les différents partenaires dont le Département et la Région.*
>
> « *Je vous saurais gré de bien vouloir m'indiquer la suite que vous souhaitez réserver à ce dossier* ».

Une note marginale manuscrite signée de sa griffe « *Vu : Roland Ries, 1er adjoint, Vice-Président* » mentionne : « *Ce pont est vraiment une utopie. Faut-il continuer une* [un mot malheureusement illisible] ? », ce à quoi, Madame Catherine Trautmann répondit le 18 mai 1990 sur papier *Président de la Communauté Urbaine* :

> « *Il est difficile dans l'état actuel des choses que notre collectivité « porte » un tel projet. Il conviendrait que les auteurs sachent également en faire la promotion.*
>
> « *Il faudrait néanmoins leur faire connaître les objections qui ont été formulées par note de M. Vagner et de l'adjoint Klotz.*[346] *Il représente cependant une idée qui peut être reprise autrement à terme mais ne peut être une priorité.*
>
> « *J'ai été sollicitée pendant le congrès de la FNSER pour que cette maquette puisse être exposée au CNIT à Paris. J'ai donné mon accord* ».

La présentation au CNIT a cependant été retardée car, par note datée du 19 juin 1990, Mme Meyer était avisée que :

> « *La maquette a en partie été détruite au Hall Rhénus* [347] *où elle a été présentée à l'occasion du congrès des élus socialistes et républicains ;*
>
> « *La remise en état est estimée à 40.000 F. […]*
>
> « *L'objet sera déplacé le vendredi 22 juin et installé provisoirement dans les locaux d'Archi-Cube pour permettre à des personnalités allemandes de le voir.*
>
> « *En ce qui concerne la réponse destinée aux créateurs qui souhaitent connaître la suite réservée au projet, j'attends copie de la note de MM. Vagner et Klotz que leurs secrétaires respectives essaient de trouver.*
>
> « *La présentation au CNIT, autorisée par Mme Trautmann, dépend de la remise en état, donc du mandatement rapide de 40.000 F.* ».

Une lettre du 12 juin 1990, sur papier *Pont de l'Union,* prévient que les travaux de réfection ont été effectués dans l'atelier de P. Vercey, 7, rue du Ciel, pour 44.000 F. Mais une note manuscrite du 13 juillet signale que les caisses d'emballage ont disparu,

---

[346] Les objections de Monsieur Klotz, adjoint, ne figurent pas au dossier des Archives mais il y figure la note de M. Vagner du 17 novembre 1989 à l'intention de M. Debus (**Doc. XCI**).

[347] Le Hall Rhénus est l'un des halls du complexe des Expositions au Wacken, à Strasbourg.

qu'elles ne sont plus au Wacken alors que le Communauté Urbaine en aurait besoin pour le déplacement de la maquette à Bordeaux. Mme Juliane Meyer signale toutefois le 19 octobre que les architectes en ont fabriqué de nouvelles car M. Bainier a reçu un appel de l'Élysée l'avisant que le Président Mitterrand désirait voir la maquette du pont « *en même temps que d'autres grands projets* ». Mais, nouvelle déception, le 2 février 1993 M. Bainier avise M. Engel que la présentation prévue à l'Élysée au début de l'année 1991 a avorté comme avait avorté celle de décembre 1989 à Strasbourg.

L'étude de la faisabilité du Pont a néanmoins abouti : en porte témoignage une évaluation non datée qui figure aux Archives du Musée Historique :

« A/ Etat de Surfaces :

- Les douze bâtiments	*330.000 m² dont 60.000 m² de parking ;*
- Les plates-formes sur le Rhin	*600.000 m² dont 40.000 m² de parking*
- Le pont	*2.300 ml de tablier soit 90.000 m²*
- Les aménagements des rives	*150.000 m² dont 80.000 m² de parking.*

B/ Les coûts de réalisation :

-	*Les douze bâtiments*	*4 à 5 milliards de F.*
-	*Le pont et les passerelles*	*2 à 3 milliards de F.*
-	*Les plates-formes sur le Rhin*	*2,5 à 3 milliards de F.*
-	*Les aménagements des rives*	*0,5 à 1 milliard de F.*
-	*Total*	*9 à 12 milliards de F.*

C/ Les emplois générés par la construction

- *Etudes et construction de l'ensemble : 45 millions d'heures*
- *Durée de la construction : 4 années*
- *Emplois générés : 6.500 emplois pendant 4 années.*

D/ Emplois créés par le Pont de l'Union Européenne :

- *Répartis entre les emplois administratifs, commerciaux et techniques : 4.500.*
- *Capacité d'accueil journalière : plus de 30.000 personnes*. »

4.1.3. Qui est propriétaire de la maquette ?

Les Archives Municipales - pour la période d'octobre 1990 au 2 février 1993 - ne possèdent qu'un « certificat administratif » de la Ville, daté du 18 juin 1992 indiquant : « *maquette exposée à l'hôtel du Département pour une exposition consacrée aux ponts de Strasbourg* ». C'est la note signée Bainier du 2 février 1993 qui semble avoir relancé *l'affaire* (**Doc. XCIV**) car il y est précisé que :

> « *Le financement de la réalisation de la maquette du Pont de l'Union Européenne a été assuré par quatre partenaires* [pour un total de] *950.000 F.*
>
> « *Cette somme, investie en frais de réalisation de communication, de transports, d'exposition et de dédommagement de l'équipe d'environ 20 personnes ayant permis l'aboutissement du projet en moins de trois mois, ne correspond pas à un achat de la maquette dont l'auteur, Gaetano Pesce, demeure juridiquement propriétaire.*
>
> « *Le problème de la propriété ne pourrait se résoudre, en accord avec les partenaires du financement de l'opération, que par un achat (le Centre Pompidou a fait savoir à l'auteur son intérêt pour une acquisition).*
>
> « *Le prix de la maquette n'a pas été, à ma connaissance, estimé par Gaetano Pesce. Une fois connu, cet élément pourrait être soumis à la Ville, en concertation avec les autres partenaires* ».

En droit, si la propriété de la maquette est restée à Gaetano Pesce, celui-ci peut en disposer comme il l'entend, y compris en la vendant à qui la voudrait, sous réserve éventuellement de rembourser aux différents organismes les subventions qu'il en a reçues au seul titre de sa réalisation. La Ville de Strasbourg, par note manuscrite paraphée des initiales de son adjoint Norbert Engel, a commenté la note Bainier du 2 février 1993 sur l'original : « *je trouve cela incroyable et contradictoire* » ; puis a résumé

son sentiment : « *Cette note (claire et circonstanciée) ne va pas sans poser des problèmes : pourquoi payer ad vitam eternam* (sic) *pour un objet qui n'est pas à nous.*[348] *Je trouve incroyable que ces sommes ne correspondent plus à un droit. Cela veut-il dire que nous subventionnerions Beaubourg.*[349] *Je demande des solutions alternatives plus claires* » (**Doc. XCIV**).

Le 16 novembre 1993 M. Bainier précisait à M. Engel : « *Le Musée National d'Art Moderne* [350] *n'est plus intéressé par l'acquisition de la maquette. Mais il faut prendre une décision : qu'elle ne reste pas dans ses caisses* ». Une note anonyme adressée à Mme Trautmann le 7 décembre 1993 précisait alors :

> « *La proposition de dépôt définitif de l'œuvre de Gaetano Pesce auprès des Musées Municipaux est dictée par la nécessité de résoudre une situation quelque peu absurde.*
>
> « *En effet l'œuvre a été principalement financée par trois collectivités à hauteur de 950.000 F. […] sans que sa propriété ne soit réellement définie.*
>
> « *La Ville de Strasbourg, financier principal de l'opération, prend en charge les frais d'assurance […] À ce titre il est pleinement justifié qu'elle revendique un dépôt dans les Musées, devant à terme déboucher sur une intégration dans les collections* ».

Cette suggestion ayant été acceptée par Mme Catherine Trautmann, une lettre paraphée L.M. du 13 décembre 1993 interrogeait le Président Marcel Rudloff : « *Pourrions-nous convenir […] de son* [la maquette de Gaetano Pesce] *dépôt définitif dans les musées de Strasbourg ?* » tandis qu'une note signée J.-Y. Bainier à l'intention de M. N. Engel précisait « *OK. L'idée de procéder ainsi me paraît excellente* ».

---

[348] Le payement auquel il est fait allusion concerne exclusivement les frais d'assurance de la maquette entreposée chez le menuisier Jung : celui-ci avait accepté de la conserver dans ses locaux à la condition formelle qu'il n'ait pas à supporter lui-même les frais d'assurance.

[349] Cette remarque est absurde : si le Centre Pompidou avait acquis la propriété de la maquette, il lui aurait incombé d'en supporter les frais d'assurance.

[350] Nom exact du Centre Georges Pompidou.

Le 21 janvier 1994 M. Bernard Grandjean, du Service de la Culture, rassurait Mme Lehni, directeur des Musées Municipaux : « *Est […] en cours d'acquisition* [351] *la maquette du Pont de l'Union Européenne de Gaetano Pesce. On attend l'accord de la Région, du Crédit Local, du Conseil Général* ».

Le 24 janvier 1994, le Président du Conseil Général donnait son accord « *cette solution permettant de trouver le cadre le plus adapté à un élément original relatif au patrimoine architectural contemporain* ».

Malgré l'accord intervenu la maquette est restée dans des caisses à Niederhaslach. Les Archives Municipales possèdent la lettre de Gaetano Pesce du 5 mai 1994 adressée à l'Adjoint aux Affaires Culturelles (**Doc. XCV**) : il s'y étonne que la Ville de Strasbourg ait manifesté au Centre Georges Pompidou son intention de revendiquer la propriété de la maquette alors que « *depuis environ trois ans, la maquette est déposée dans l'entrepôt, à peine couvert, d'un menuisier de Strasbourg du fait que ni la Ville, ni la Région, ni le Département n'ont estimé nécessaire de lui trouver un emplacement plus approprié* ».

Il ajoutait :

> « *À quel titre la Ville revendique-t-elle la propriété de la maquette et sous quelles conditions penserait-elle pouvoir la conserver ? La Ville serait-elle en mesure d'en assurer la parfaite conservation, de prendre à sa charge les travaux de restauration indispensables après trois ans de complet abandon ? Où la maquette serait-elle présentée, serait-il prévu de l'exposer, d'une manière permanente, dans les locaux du futur Musée d'Art Moderne ?*
>
> « *Je rappelle que la Ville, la Région et le Département avaient, en son temps, versé un million de francs* [352] *qui n'ont couvert que partiellement les frais de réalisation de la maquette. En revanche, la plupart des professionnels qui l'ont réalisée, n'ont pas même été indemnisés de leur temps de travail. L'indemnité que j'ai touchée couvrait à peu près 8 % du versement des trois institutions strasbourgeoises, moins les frais de déplacement effectués de New-York. Je vous rappelle que d'habitude les 8 % sont calculés sur le coût de l'œuvre réalisée et non*

[351] Ce terme est révélateur de la part d'un fonctionnaire municipal : il laisse clairement entendre que la Ville n'est pas propriétaire de la maquette.

[352] En fait, non pas un million mais 950.000 F.

sur celui de la maquette de celle-ci. En conclusion, la compensation que j'ai eue m'a laissé environ la moitié de la somme que l'État, par la suite m'a versée pour la seule acquisition des esquisses de la maquette de ce Pont de l'Europe ».

Cette lettre de Gaetano Pesce a visiblement incité la Ville à interroger une nouvelle fois ses juristes à propos de la propriété de la maquette : une note du Service du Contentieux et des Affaires Juridiques du 24 mai 1994 signée L. Bartmann (**Doc. XCVI**) analyse la situation en droit mais s'abstiens de conclure clairement :

« *1° En ce qui concerne le problème de la propriété matérielle de l'œuvre*

« *[…] je suis d'avis que la Ville peut se prévaloir de la présomption de propriété de l'article 2.279 du Code Civil. La Ville de Strasbourg détient en effet la possession de l'œuvre et pourvoit à son assurance. Conjuguée au fait que c'est la Ville qui était historiquement à l'origine de la commande de la maquette,*[353] *cette présomption me paraît fortement établie. Il faudrait pour la renverser que Monsieur Pesce apporte la preuve contraire, en particulier de ce que l'intégralité des fonds publics n'aurait pas suffi à financer la réalisation de la maquette et qu'il a lui-même payé une partie de l'objet ; mais encore faudrait-il qu'il puisse démontrer que cette participation financière lui réserve un droit de propriété total ou partiel sur l'œuvre.*

« *2° En ce qui concerne le problème des droits de reproduction et de représentation*

« *Il est de règle en matière de propriété artistique que le droit de propriété se décompose en plusieurs éléments. C'est ainsi que la propriété matérielle de l'œuvre ne comporte pas obligatoirement les droits de reproduction et de représentation.*

« *À défaut de stipulations contraires, l'artiste est présumé conserver ses droits qui pourraient donc être négociés par lui, indépendamment de la propriété matérielle de l'œuvre. En l'espèce la maquette semble avoir été réalisée pour une opération précise, le salon* « L'Europe des Créateurs » *qui s'est tenu à Paris en 1989.*

« *Il ne ressort pas des dossiers qui m'ont été communiqués que la Ville de Strasbourg et Monsieur Pesce aient envisagé, à ce moment-là, d'autres expositions de la maquette. Aussi, me paraît-il difficile de soutenir que la Ville de Strasbourg soit titulaire du droit de représentation ; le raisonnement me paraît valable, à fortiori, pour le droit de reproduction.*

[353] Cette affirmation est erronée comme le prouvent les correspondances échangées en 1989.

« *CONCLUSIONS*

« *Il me paraît clair, et en l'état des éléments qui m'ont été fournis, que Monsieur Gaetano Pesce ne saurait se passer de l'accord de la Ville pour une cession de propriété définitive de la maquette à Beaubourg. S'il ne s'agissait que d'une représentation temporaire de la maquette, Monsieur Pesce pourrait se fonder sur son droit de représentation pour demander à la Ville le prêt de l'œuvre et la Ville ne saurait s'y opposer sans se rendre coupable d'un abus de droit* ».

Actuellement la maquette de Gaetano Pesce est *en dépôt* au Musée Historique qui en assume les frais d'entretien et d'assurance. L'assurance générale souscrite par la Ville de Strasbourg pour couvrir les objets qu'elle expose dans ses différents musées ne couvre toutefois que ceux dont elle est légitimement propriétaire. Etant donné que la Ville - et par conséquent le Musée Historique - n'est pas propriétaire de la maquette du Pont sur le Rhin, le Musée Historique, respectivement la Ville, est contraint de souscrire une assurance spécifique pour la couvrir.[354]

4.1.4. La présentation de la maquette au Musée Historique de Strasbourg

Aucun autre document ne figure au dossier 896 W 17 des Archives Municipales.

Toutefois, au dossier 1584 W 25 figure une note du 24 mars 1999 par laquelle Mme Marie-Jeanne Geyer demande à Mme Brigitte Gadouleau *où se trouve actuellement la maquette.* La réponse figure sur cette même note : à son retour de Beaubourg où elle figurait à la rétrospective Pesce durant l'été 1996, la maquette, restituée aux musées, est à nouveau entreposée dans les locaux de l'ébénisterie Jung à Niederhaslach. Cette précision, commente Mme Gadouleau, résulte de la note que Marie-Jeanne Geyer avait elle-même adressée le 10 décembre 1996 à Rodolphe Rapetti, alors directeur des Musées Municipaux.

[354] Communication orale de Mme Sylviane Hatterer, au Musée Historique de Strasbourg le jeudi14 juin 2018.

La maquette, entreposée dans les réserves des Musées de Strasbourg au Port du Rhin (Sogema), y a été photographiée en 2004, lorsqu'il a été envisagé de la restaurer pour la présenter au MAMCS. C'est finalement l'Adjoint à la Culture, Monsieur Daniel Payot, qui suggéra son installation au Musée Historique, alors en cours de réaménagement.

Ainsi, au mois de mai 2012 a-t-elle été transférée de l'Ancienne Douane dans les réserves du Musée Historique à la Montagne Verte,[355] où, après expertise, elle a été restaurée de février à juin 2013. L'expertise de 22 pages comporte de nombreuses photos et indique les matériaux qui ont été utilisés pour sa réalisation. Ce *rapport de restauration de la Maquette du Pont de l'Union Européenne par Pesce* (archives du Musée Historique) il émane du Groupement Brahière, Chatain, Kessler, Liégey, Méthivier et Vatelot [356] :

> « *La maquette est constituée de 3 panneaux ou sections indépendants se plaçant l'un à côté de l'autre pour composer le projet dans sa globalité. Chaque panneau reprend le même procédé de fabrication soit l'assemblage de panneaux en bois formant les berges et le soubassement du Rhin. Assemblés à recouvrement, ils sont montés sur une structure métallique assurant la rigidité de l'ensemble*.
>
> « *Au niveau des berges, les faibles reliefs (verdures, étendues grises, terres …) sont créées par des coulées de résines teintées dans la masse dont l'accroche au support sous-jacent peut être renforcée par des pointes métalliques comme les étendues grises des berges allemandes. Les reliefs plus importants comme les forêts, les collines ou la digue sont réalisées par modelage et/ou taille d'une résine expansée. Les éléments en bois formant les routes sont ajoutés simultanément ou postérieurement à la prise de la mousse expansée (collines, digue …)*
>
> « *Le Rhin est réalisé à partir d'une coulée en une ou en plusieurs couches d'une résine époxy transparente, teintée dans la masse après une mise en couleur des fonds permettant de donner plus de relief à la composition*.
>
> « *Les bâtiments et le pont sont constitués de multiples matériaux assemblés les uns aux autres par collages ; les îlots, constitués de plaques métalliques en acier inox, aluminium et cuivre, sont gravés, peints ou traités de façon chimique de façon à*

[355] Communication orale de Mme Sylviane Hatterer, au Musée Historique de Strasbourg le 14 juin 2018.
[356] Le montant des restaurations s'est élevé à un peu moins de 15.000 E. : Mme Hetterer *dixit.*

retranscrire les décors. Des reliefs sont localement réalisés par-dessus à l'aide d'une résine rigide ».[357]

C'est finalement le 11 juin 2013 que la maquette a été installée au Musée Historique de Strasbourg - dans la dernière des salles consacrées à l'Europe - après conception de la muséographie par le Canadien Laurent Marquart. Au Salon *Utopies 89* à Paris, la maquette avait été présentée verticalement le long d'un mur, alors qu'elle l'avait été horizontalement lors de la rétrospective Pesce de 1996 au Centre Pompidou. Un compromis a été adopté à Strasbourg où elle est présentée légèrement en oblique, ce qui permet une parfaite lisibilité de ceux des détails qui sont les plus éloignés du visiteur. Même s'il est impossible de tourner autour de la maquette (ce qui était possible lors de sa présentation à la rétrospective de 1996), en revanche, sa lecture est aisée tant du Sud vers le Nord que de l'Ouest vers l'Est car ces deux côtés sont entièrement dégagés vers le public.

Le 13 novembre 2013 les nouvelles salles de l'Europe ont été officiellement ouvertes.[358]

4.2. La Technique et l'Art [359]

L'un des problèmes qui restent toujours d'actualité depuis que l'Art a fait son apparition dans nos civilisations, concerne la différence entre l'artiste et le technicien. En 1963 l'un des sujets de philosophie proposés au baccalauréat posait la question « *Quelle différence faites-vous entre art et technique ?* ». Interrogé sur le choix des sujets

[357] Méthivier et *alii*, *Rapport de Restauration – Maquette …. Pesce,* pp. 4 & 5, Archives du Musée Historique.

[358] La maquette devra être prochainement restaurée car elle commence à *fondre*. Communication orale de Mme Sylviane Hatterer, au Musée Historique de Strasbourg, le jeudi 14 juin 2018 à 16h.

[359] Ce chapitre doit beaucoup à FRANCASTEL, Pierre, *Art et Technique*, Gallimard-Tel, 2014 (1988), ISBN 978-2-07-071401-8 ; mais aussi à VIEILLARD, Bertrand, « Art et Technique, un choix de textes philosophiques », in *les dossiers pédagogiques du* Centre Pompidou *: Art et Technique, un choix de textes philosophiques, parcours d'œuvres dans les collections du Musée,* 46 p. Les citations qui, au long de ce développement, ne sont pas formellement identifiées, émanent de ce document :

Aragon répondit « *Je suis sûr que j'aurais été simplement recalé parce que j'aurais été incapable d'écrire sur des questions aussi ennuyeuses* ». En 1915, l'année à laquelle Aragon a passé son baccalauréat, la question était « *Comment concevez-vous la justice dans les rapports des nations entre elles ?* ». Le choc des cultures continue d'ailleurs d'être, en France, au centre des préoccupations de l'Éducation comme le prouvent deux sujets proposés aux épreuves de philosophie du baccalauréat : « *La culture permet-elle d'échapper à la barbarie ?* » (2009) et « *Peut-on se libérer de sa culture ?* » (2017).

Il faut alors s'interroger : lorsqu'il a conçu son Pont de l'Europe, Gaetano Pesce a-t-il agi en artiste, en artisan ou en artiste-artisan ? Peut-on différencier la notion d'Art de celle de la Technique et, dans l'affirmative, comment ?

4.2.1. La Technique

Il semble relativement facile, à *première vue,* de comprendre ce qu'est la Technique. Et pourtant ! Le terme vient du grec *τέχνη* [techné] dont *le Bailly,* dictionnaire grec-français, propose plusieurs traductions : « 1) *Art manuel, industrie,* d'où *exercice d'une industrie, métier, profession.* 2) *Art, habileté à faire quelque chose,* en particulier *habileté manuelle, habileté dans les ouvrages de l'esprit.* 3) En général : *moyen, expédient.* 4) *Produit d'un art, œuvre d'art, œuvre.* 5) *Traité sur un art* ».

Littré simplifie la question car, du substantif féminin il ne donne qu'une seule définition : « *L'ensemble des procédés d'un art, d'une fabrication. La technique des métaux incrustés. Le charme de la couleur, la technique habile, qui distinguent nos peintres naturalistes. Et, au sens figuré : la technique de la nature* ».

Quant au *Petit Robert,* il donne du substantif *technique* deux définitions

- « *Ensemble de procédés employés pour produire une œuvre ou obtenir un résultat*

---

http://mediation-centrepompidou.fr/education-ressources/ENS-art-et-technique.pdf.

Déterminé ».

- *« Ensemble de procédés méthodiques, fondés sur des connaissances scientifiques, employés à la production* ».

Les textes des théoriciens de l'art et des artistes permettent-ils d'éclairer le débat ?

4.1.1.1. Un enjeu majeur de l'art contemporain

Lorsqu'il a réalisé la maquette du *Pont sur le Rhin,* Gaetano Pesce n'en a pas seulement conçu l'idée, il en a aussi, à chaque étape, conçu la réalisation matérielle (technique) en mettant constamment *la main à la pâte* selon sa propre expression.[360] Pour lui, en effet, la technique *est* le complément indispensable de son art. Il suffit, pour s'en assurer, de regarder n'importe lequel des documentaires qui lui sont consacrés : on l'y voit toujours en salopette de travail, en train de mélanger des produits, de créer de ses mains les matériaux et les matériels nécessaires à la réalisation de ses projets, produits qu'il assure ne pas trouver dans le commerce. Il s'en fait du reste une gloire.

Pour étudier valablement les rapports *Art* et *Technique* il faut discerner deux problèmes

a) définir d'abord de quels moyens l'artiste dispose pour parvenir à ses fins : il s'agit donc de préciser ce que l'on nomme la *technique artistique*.

b) comprendre ensuite comment l'artiste perçoit et pense la technique qui inclut tous les moyens indispensables à la réalisation de son projet.

La technique ne consiste plus seulement à ajouter - donc à fabriquer - du *réel* à ce que l'on est convenu d'appeler *nature.* En effet, actuellement, la *nature* n'existe à peu près plus à l'état pur - donc primitif - puisqu'elle est constamment « *habitée, modifiée, travaillée par des procédés et des objets techniques* [de sorte que] *le geste de l'artiste n'a plus à se faire oublier pour laisser apparaître la nature* ». L'artiste n'a donc plus à tenter de s'effacer pour laisser croire que son œuvre ne serait *que* celle de la nature.

[360] PESCE, Gaetano, « Main », in *Repenser …, op. cit.,* pp. 129-130.

« *Si la technique de l'artiste participe du réel qu'il cherche à exprimer, on comprend que la question des techniques artistiques modernes et celles du rapport de l'art au monde de la technique soient intimement liées : la manière dont l'artiste éprouve et pense la traversée du réel par la technique a partie liée avec la technicité de son art. Ce qu'il emprunte au réel de matériaux et de procédés n'est pas étranger à ce qu'il a à en dire. Voilà pourquoi la question des rapports de l'art et de la technique est si centrale aujourd'hui* ».[361]

Au cours de la première moitié du XX[ème] siècle, les philosophes opposaient radicalement *Art* et *Technique* sous prétexte que « *l'art ne saurait se comprendre à partir de la technique* ». Ainsi - en réponse à la première question portant sur la technique artistique - selon Alain,[362] il n'y aurait pas de commune mesure entre la façon de procéder de l'artisan - maître des règles qui le rendent compétent dans son métier - et la manière de créer de l'artiste dont l'activité - dans la mesure où elle n'est qu'artistique - n'a pas à se soumettre à des règles préalablement fixées :

« *Il reste à dire en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaie ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau. [...] Ainsi la*

361 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 3.
362 De son vrai nom, Émile Chartier (1868-1951).

règle du Beau n'apparaît que dans l'œuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre ».[363]

Alain admet donc que les artistes sont « *aussi et d'abord* » des artisans puisqu'ils doivent maîtriser parfaitement toutes les opérations nécessaires à la réalisation de leur œuvre. Mais tel n'est pourtant pas l'essentiel de la production artistique qui doit se situer au-delà des règles, grâce à quoi l'œuvre pourra prendre forme au fur et à mesure de sa réalisation. En revanche l'artiste, « *spectateur de lui-même* », est seul capable de donner naissance au Beau - qui n'est régi par aucune règle - mais « *qui devient ainsi, pour lui-même et de manière singulière, sa propre règle* ».

À l'évidence, dans l'esprit de l'artiste, c'est l'absence de tout concept préalablement fixé de ce que devrait être le Beau, qui justifie l'absence - sinon le refus - de toute règle prétendue déterminante pour la création d'une œuvre d'art. Puisqu'il ignore, au moment de sa création, quelle représentation du Beau il poursuit, l'artiste ne peut pas déterminer selon quelles règles il pourra y parvenir. Toujours selon Alain, il en irait autrement de la production technique dès lors que l'objet à produire, dans l'esprit de l'artisan, déterminerait « *de façon beaucoup plus serrée le concept de cet objet ainsi que les règles à respecter pour sa production* ». Cette affirmation est en contradiction avec les idées de Gaetano Pesce qui - à l'instar de Walter Benjamin considérant *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* - estime que l'artisan (qu'il revendique d'être aussi lui-même) ne doit pas se préoccuper de réaliser un objet unique et parfait, mais, au contraire, œuvrer pour une *reproductibilité technique* certes limitée, mais éventuellement imparfaite car le défaut dont est affecté l'objet lui confère un caractère de *pièce unique*.

Quant à la seconde question - de quelle manière les artistes perçoivent la technique - Henri Bergson répond que la technique recherche l'utile tandis que l'art invite au détachement car il est libéré de toute préoccupation :

---

[363] ALAIN, *Système des Beaux-Arts,* (1920), livre I, chapitre VII, La Pléiade, pp. 239-240.

« *Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un "*idéaliste". *On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. Pourquoi étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas si la vision que nous avons habituellement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision.*

« *[…] Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir - pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience, soit par un de leurs sens, ils naissent* détachés *; [...] et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses* ».[364]

Selon Bergson, la technique serait donc axée sur l'efficacité maximale et porterait à son apogée la préoccupation humaine d'une vision positive et matérielle de la vie, contribuant ainsi « *à rétrécir et à vider* » toute appréhension du réel. Puisqu'elle ne se réaliserait pleinement que dans les fins utiles qu'elle poursuit, la technique pourrait « *être l'objet d'un réglage toujours plus précis et ouvrir finalement la voie à la production mécanique des machines* » ce qui appauvrirait notre relation aux choses.[365]

Quant à l'art, puisqu'il n'est pas tributaire d'une recherche utilitaire, Bergson estime qu'il s'ouvrirait sur « *l'infinité des possibles* » ce qui opportunément l'empêcherait de s'appuyer sur des règles préétablies. L'art inviterait ainsi au détachement, ce qui permettrait une « *perception élargie et approfondie du réel* ». Cette vision que l'artiste se fait du monde étant *gratuite* - pour le moins désintéressée - serait en mesure d'accueillir en elle « *toute la richesse du réel, sans se restreindre à ce qui est utile* ».

4.2.1.2. Le paradoxe de l'intérêt de l'Art contemporain pour la Technique

[364] BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant* (1938), PUF, Paris, 1946, pp. 151-153.

[365] À cette conclusion non plus, Gaetano Pesce ne pourrait pas souscrire car, adepte des théories de Walter Benjamin, il est convaincu de l'intérêt artistique des reproductions techniques.

Il est difficile de déterminer si la réflexion philosophique sur l'art contemporain admet réellement cette opposition radicale entre Art et Technique. Il subsiste pourtant un paradoxe intéressant : alors que l'art se satisfait pleinement des théories d'Alain et de Bergson (l'art est indépendant de toute règle, de toute utilité et même de la recherche du Beau) la Technique - tant comme *objet* que comme *moyen de l'art* - prend actuellement une importance de plus en plus considérable dans l'*esprit* et dans l'*activité* des artistes.

L'art qualifié de *contemporain* dénonce tout recours aux courants artistiques qui « *prétendent définir les nouvelles normes de l'art et, à travers elles, les nouvelles normes de l'humain* ».[366] Il se libère ainsi des règles de la création et de la recherche de l'utile car il estime que ces nouveaux courants imposent à l'art une « *mission morale et politique qui devient la nouvelle forme de son utilité* ».[367] Pour que l'art soit totalement libre, il doit, en permanence contester tant les manifestes artistiques que les définitions de ce que devraient être l'art et l'humain. L'art contemporain tend à symboliser le détachement-gratuité et l'autonomie-liberté alors pourtant qu'il se passionne pour la technique qui elle, reste soumise à des règles strictes et à la recherche de l'utilité.

Pour justifier son engouement à l'égard de la technique, l'art contemporain argue du caractère artificiel de l'art : « *en vive opposition à l'art traditionnel,*[368] *l'art nouveau fait valoir le moment même, jadis caché, du réalisé, du fabriqué* ».[369]

> « *Cette revendication indique la reconnaissance que le rapport vrai à l'être n'est plus la soumission à un quelconque ordre naturel harmonieux, transcendant et sacré. Être résolument moderne, c'est accepter que l'humain soit un être d'artifice tout autant qu'un être naturel et que ces deux dimensions s'interpénètrent au point qu'on ne puisse plus les distinguer.*
>
> « *Mais surtout, l'art trouve dans la technique moderne une source inépuisable d'inspiration ses matériaux, ses formes et ses procédés d'élaboration. Grâce à la*

366 Ces citations sont extraites de VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques …, op. cit.*, p. 5 sq.

367 L'expression est attribuée aux secondes avant-gardes artistiques des années 1950 & 1960 (Pop Art, nouveau réalisme, néo-dadaïsme, *arte povera*, etc.) puis à l'art des décennies suivantes.

368 C'est à dire l'art ancien qui cherchait à faire oublier son caractère artificiel au profit du naturel.

369 ADORNO, Théodor, Wisengrund, *Théorie artistique,* trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, éd.Klincksieck, Paris 1995 (179 p.), p. 49.

technique, les artistes peuvent enrichir sans fin leur créativité. Parfois même, il leur suffit de révéler la part esthétique des objets techniques les plus modernes ».[370]

Nombreux sont en histoire de l'art, les exemples qui illustrent cette tendance nouvelle :

- Marcel Duchamp libère les objets techniques de leur destination utilitaire, il les élève au rang d'œuvres d'art et s'écrie : « *C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? Dis, tu peux faire ça ?* »

- Filippo Tommaso Marinetti affirme qu' « *une automobile de course [...] rugissante est plus belle que la Victoire de Samothrace* » (*Manifeste du futurisme,* 1909).

- Walter Gropius, fondateur du *Bauhaus*, soutient que « *l'artiste est un artisan supérieur* » et que l'architecture doit être « *à l'image du machinisme, des bétons armés et de la construction accélérée* » .

- Naum Gabo et Anton Pevsner, les rédacteurs du *Manifeste réaliste* (1920), prétendent construire leur œuvre « *comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur un pont,*[371] *le mathématicien ses calculs* d'orbites ».

- Victor Vasarely se félicite (le *Manifeste jaune* - 1958) d'avoir « *et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique*-cinétique ».

Mais c'est à Walter Benjamin que l'on doit la fusion entre Art et Technique.

4.2.1.3. Walter Benjamin : l'Art à l'ère de la Technique

Les œuvres de Gaetano Pesce illustrent les théories de Walter Benjamin (1892-1940) :

« *Ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. La technique de reproduction - telle pourrait être la*

370 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 6.
371 Gaetano Pesce, maître d'œuvre du pont en est aussi l'artiste-artisan.

formule générale - détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité ».[372]

A propos des photographies d'Eugène Adjet (1857-1927) Walter Benjamin évoqua pour la première fois la notion *d'aura* dont il précise le sens qu'il lui donne :

« *Par aura il faut entendre le rayonnement mystérieux qui émane de l'œuvre d'art : manifestation dans le sensible d'une présence suprasensible. L'aura témoigne de la participation, toujours singulière,* hic et nunc *de l'œuvre d'art à cela même qu'elle donne à contempler : l'accueil par la nature, des plus hautes aspirations de l'homme, aspirations dont la beauté est proprement esthétique. L'aura est donc originairement chargée d'une dimension religieuse et appelle à une relation cultuelle aux œuvres d'art* ».[373]

Dès lors que les œuvres d'art sont reproduites mécaniquement, leur aura disparaît, ce qui en modifie complètement la perception : l'art ne donne plus lieu à cette contemplation émerveillée, attirée « *par une force* supérieure ». En fait, au-delà du « *bouleversement de la tradition* » provoqué par la disparition de l'aura des œuvres d'art il convient de souligner l'importance « *de la crise et du renouvellement de l'humanité* » due à cette disparition. Le cinéma et la photographie, la peinture dadaïste et futuriste, au-delà de la provocation, révèlent « *un autre rapport au monde [...] un rapport pour un monde autre* », celui de la vitesse, de l'accélération de toutes choses et expériences, la « *transformation des repères spatiaux et temporels, l'apparition d'une nouvelle rythmicité dans la perception* ». La désacralisation des œuvres d'art par leur reproduction à l'infini,[374] impose à la technique d'affirmer sa prééminence : dès lors qu'il ne s'agit plus de contempler le monde c'est qu'il faut lui chercher de nouveaux équilibres. De sorte

---

[372] BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1935), (*mécanisée,* variante de *technique*), in *Écrits français,* Gallimard, bibliothèque des idées, 1991, pp. 141-142.

[373] VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 7.

que « *si l'œuvre d'art n'est plus à contempler, c'est que le monde lui-même n'est plus l'objet de contemplation* ». La technique est ainsi à l'origine d'une nouvelle esthétique, d'une nouvelle perception et d'une nouvelle sensibilité à l'art :

> « *De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre d'art était auparavant, elle devient projectile chez les dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plans qui assaillent le spectateur par à-coups* ».[375]

Cette esthétique de choc bénéficie toutefois à l'homme moderne qui se retrouve face « *à un être précipité dans un flot de perceptions et d'activités alimentées par la technique moderne dont le cinéma est l'illustration* » :

> « *Le film représente la forme d'art correspondant au danger de mort accentué dans lequel vivent les hommes d'aujourd'hui. Il correspond à des transformations profondes dans les modes de perception - transformations telles qu'éprouve, sur le plan de l'existence privée, tout piéton des grandes villes et, sur le plan historique universel, tout homme résolu à lutter pour un ordre vraiment humain* ».[376]

En incitant les hommes - même malgré eux - *à* « *lutter pour un ordre vraiment humain* », la technique, en passant au service de tous, leur procure le bien. La fonction politique de l'art se substitue ainsi à la valeur cultuelle de l'art ancien.

L'intrusion des techniques artistiques nouvelles - spécialement le cinéma - provoque, vis-à-vis de l'art, un changement de comportement du spectateur qui, en cessant d'être passif, reconnaît dans l'œuvre d'art une représentation de son propre rôle dans le monde et lui accorde alors une dimension humaine, ce qui constitue le *prélude à toute révolution*.

---

374 Dont les séries *Marylin Monroe, Jacky Kennedy, Mao Tsé-Tung ...* peintes par Andy Warhol.
375 BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art ...*, *op. cit.,* p. 166.
376 BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art ..., op. cit.,* note 3, p. 166.

L'artiste se trouve en possession de nouveaux outils d'investigation qui lui permettent d'effectuer une véritable opération chirurgicale du réel : les techniques du cinéma contraignent ainsi Walter Benjamin à opposer le peintre à l'opérateur de cinéma :

> « *Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de son sujet - par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité - la peinture et le film - le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil - aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils* ».[377]

L'art y perd sa magie mais n'en reste pas moins digne d'être admiré. Quant à « *la pénétration intensive du réel par les appareils* », elle est si profonde que ceux-ci disparaissent au profit d'une parfaite compréhension du réel, faisant de l'art, la vie même.

Les conséquences de cette théorie sont ambiguës : il est suggéré que l'investissement des techniques modernes dans l'art serait la promesse d'un monde meilleur. Mais il est aussi légitime de penser que cette irruption des techniques modernes dans l'art risque de le réduire au simple divertissement des masses.

Gaetano Pesce préfère la pièce unique à la pièce produite à l'échelon industriel :

> « *Pour gagner beaucoup d'argent, il faut soit fabriquer un objet reproductible à l'infini, ce que font les industriels, soit créer une pièce unique absolument exceptionnelle, ce que font les grands artistes. Je me suis souvent situé entre les deux, à mi-chemin de la série standard et de la pièce unique. J'ai choisi la série limitée. Dans ma génération de designers, beaucoup auraient pu suivre l'exemple du fondateur d'Ikéa. Il leur suffisait de vendre au consommateur l'illusion de son autonomie. Chacun revient chez lui avec son kit et joue à fabriquer une pièce*

[377] BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art ..., op. cit.,* pp. 160-161.

unique. Pour ma part, j'ai toujours refusé de fabriquer du mécano. Ce qui se répète à l'infini ne m'intéresse pas. Aujourd'hui, si une pièce atteint une valeur inattendue – ce qui s'est produit en 2013 avec une de mes lampes Moloch *– c'est qu'elle représente un moment précis de l'évolution des objets. Ce qu'on achète, c'est aussi la pensée qu'il y a derrière et le moment où elle a été énoncée, le contexte de son apparition* ».[378]

On ne saurait dire plus clairement que ce qui fait la valeur de l'objet unique résulte de ses caractéristiques *baroques* : unicité, spontanéité, etc. même au prix de l'imperfection.

4.2.1.4. Theodor W. Adorno : le règne de l'industrie culturelle

Walter Benjamin redoutait la disparition de l'art : cette crainte est partagée par Theodor W. Adorno (1903-1969) et Max Horkheimer (1895-1973), fondateurs de l'école de Francfort. En imposant à l'art moderne son mode de production industrielle, la technique le soumet à ses critères de rationalisation, de performativité et de standardisation auxquelles n'échappent pas les œuvres de l'esprit. L'amateur d'art devient un simple consommateur : c'est le règne de l'industrie culturelle, car l'art tend à être soumis à la logique marchande.

Les produits culturels sont dorénavant formatés techniquement afin de complaire au plus grand nombre et, en conséquence, de générer un maximum de bénéfices. Fabriqués en série, ces *objets d'art* ne visent ni à interroger les masses, ni à les libérer, mais à « *perpétuer le système en en recouvrant les souffrances du masque de l'amusement* ».[379]

« *Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail [...] Le prétendu contenu n'est plus qu'une façade défraîchie, ce qui s'imprime dans l'esprit de l'homme, c'est la succession automatique d'opérations standardisées. Le seul*

[378] PESCE, Gaetano, "Argent", *Réinventer …, op. cit.,* pp. 22-23.
[379] VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 10.

moyen d'échapper à ce qui se passe à l'usine et au bureau est de s'y adapter durant les heures de loisirs ».[380]

L'industrie culturelle rejoint ainsi la logique marchande par la soumission de l'homme à l'exploitation réelle du travail et à l'épanouissement illusoire des loisirs, en vue du profit.

La désacralisation de l'œuvre d'art entraînant la perte de son aura, paraît mettre un frein à la création d'œuvres originales, ancrées dans le réel et porteuses d'un message subversif. Or, au contraire, elle provoque la démocratisation de l'art à laquelle aspirait Benjamin, mais au profit d'une gestion comptable des produits culturels. C'est la revanche d'un « *monde uniformément soumis à la logique implacable d'une production vide de sens* ».[381] C'est aussi le triomphe de la nouveauté pour la nouveauté, du culte de l'originalité « *sans passé ni avenir, seulement soucieux de se différencier des autres* [faisant] *de l'homme même son instrument : la règle de la soumission aux mécanismes d'un monde désenchanté* »,[382] ce qui permet à Adorno d'écrire :

« *Aucune expérience, pas même celle qui échappe le plus au commerce, qui ne soit minée. Ce qui se produit en économie, la concentration et la centralisation, qui tire à soi la dispersion, et ne réserve les existences indépendantes que pour les statistiques, agit à l'intérieur des innervations les plus subtiles de l'esprit, sans qu'il soit possible, la plupart du temps, de prendre conscience des médiations* ».[383]

L'art, devenu un objet d'investissement, change de qualité : de non-utile, il devient le plus utile. Du fait de l'obsession technicienne de la productivité et de la rentabilité, ce qui paraissait avoir été conçu librement s'aliène à la circulation effrénée des biens culturels et ce qui paraissait gratuit se retrouve soumis à l'autorité de l'argent. Cette conséquence de la technique est-elle inéluctable ou ne constitue-t-elle qu'un phénomène temporel ? Seuls peuvent répondre les philosophes dont la réflexion porte

---

380 ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison,* trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, éd. Gallimard-Tel, Paris, 1983 (1944), p. 147. ISBN 978-2-070-70059.

381 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 11.

382 *Ibid.* VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 11.

383 ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 56.

sur les relations entre art et technique à l'époque contemporaine. Cette position se résume dans ce constat :

> « *La philosophie d'Adorno est une critique de la domination politique et idéologique. Elle est aussi une méditation sur les devoirs de la pensée confrontée à la Shoah et aux totalitarismes du XX*ème *siècle.*
>
> « *Face à la Catastrophe, elle ne s'abîme pas dans le défaitisme mais tente de retrouver, sous les mythes qui les étouffent, les raisons d'espérer sans lesquelles l'expérience humaine ne serait pas viable. La notion d'utopie, qu'il hérite d'Ernst Bloch et de Walter Benjamin, a d'abord chez Adorno ce sens d'un dégagement de possibles qui, enfouis dans l'Histoire et réprimés par la logique du capitalisme, peuvent cependant être reconnus et libérés. Cela suppose que les singularités - l'individu dans le collectif, le détail dans l'ensemble, l'élément dans la composition - ne soient pas annexées et liquidées, mais au contraire préservées dans leur expression propre. Adorno, avec Benjamin, nomme « constellations » les modes d'articulation qui y parviennent.*
>
> « *Pour en dégager les enjeux, il faut entrer dans le mouvement d'une pensée qui déconstruit les concepts d'identité et de totalité mais ne renonce pas à l'espérance. Les conceptions adorniennes de la dialectique et de la négativité sont traversées par cette tension féconde. Cette introduction à l'œuvre d'Adorno s'interprète comme une réponse à ce que Miguel Abensour appelait la « sommation utopique » : sous l'opacité et la noirceur du monde, l'écriture d'Adorno tente de réveiller un « dire » de vérité, de sauvetage et d'émancipation* ».[384]

4.2.1.5. Martin Heidegger

Selon Heidegger (1889-1976) il serait impossible de concevoir le rapport art/technique sans avoir au préalable défini l'essence même de la technique. Pour lui, la technique ne serait qu'un ensemble de moyens artificiels que les hommes mettraient au service des fins qu'ils poursuivent de sorte que le seul *problème* de la technique serait de maîtriser les moyens dont elle dispose pour les adapter à des fins plus spirituelles :

---

[384] PAYOT, Daniel, « présentation : 4ème page de couverture », *Constellation et Utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance,* éd. Klincksieck, avril 2018, (170 p.). ISBN 978-2-252-0411-5.

« *La conception instrumentale de la technique dirige tout effort pour placer l'homme dans un rapport juste à la technique. Le point essentiel est de manier de la bonne façon la technique entendue comme moyen. On veut, comme on dit, "*prendre en main" *la technique et l'orienter vers des fins "*spirituelles". *On veut s'en rendre maître. Cette volonté d'être le maître devient d'autant plus insistante que la technique menace davantage d'échapper au contrôle de l'homme* ».[385]

Heidegger, avait précisé sa pensée, quelques pages avant :

« *La technique menace davantage d'échapper au contrôle de l'homme,* [si elle résiste, c'est du fait de notre ignorance à son égard car] *l'essence de la technique n'est absolument rien de technique. Aussi ne percevons-nous jamais notre rapport à l'essence de la technique aussi longtemps que nous nous bornerons à nous représenter la technique et à la pratiquer, à nous en accommoder ou à la fuir* ».[386]

La technique serait donc « *un mode de dévoilement* » de ce qui est.[387] « *Elle dévoile ce qui ne se produit pas soi-même* » - car ce qui se produit soi-même est « nature » - « *elle peut prendre tantôt telle apparence, telle tournure, et tantôt telle autre* »,[388] selon la manière dont les hommes conçoivent leurs activités à l'égard de *l'être.*

Heidegger en vient alors naturellement à formuler sa comparaison avec le vieux pont de bois.[389] L'évolution de la technique est liée directement à la fonction du pont et, en conséquence, aux matériaux appropriés dont dispose l'époque.

À l'antique vieux pont de bois évoqué par Heidegger, ont succédé bien d'autres ponts. Il est rappelé celui de Cahors, dit pont Valentré (**Doc. XXII**) : une forteresse inexpugnable située à l'extérieur d'un grand méandre du Lot, et qui, à l'âge d'or de la ville au XIII^{ème} siècle, offrait un excellent site de défense. Le Pont-Neuf (**Doc. XXVI**), le plus vieux pont de Paris est techniquement différent puisque, situé *intra-muros,* il n'avait qu'une fonction de passage. Le pont en fer de Brooklyn à New-York (**Doc. XXVII**),

---

385 HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique » (1953), trad. de l'allemand par André Préau, in *Essais et conférences,* Gallimard-Tel, Paris, 1980 (1958), p. 11 (378 p.). ISBN 978-2-070222209.
386 HEIDEGGER, Martin, « La question ..., *op. cit.,* p. 9.
387 HEIDEGGER, Martin, « La question ….*op. cit.,* p. 18.
388 HEIDEGGER, Martin, « La question ….*op. cit.,* pp. 18-19.

révolutionnaire à son époque, auquel il convient, dès lors, d'ajouter le *Pont de l'Europe* de Gaetano Pesce (**Doc. I**) dont l'ébauche révèle un degré de technicité supérieure et marque une étape importante dans les concepts art/technique avant le pont de Bordeaux (2013) (**Doc. XCVII - XCVIII**) dont le tablier se hausse au passage des plus gros navires.[390]

En sus du vieux pont en bois Heidegger cite l'exemple du bateau à voiles qui incite à de nombreuses réflexions quant à sa fabrication, aux pièces qui le compose, au port qui l'accueille, à la mer sur laquelle il vogue, à ses voiles, aux membres de son équipage ... :

> « *Ainsi le point décisif, dans la τέχνη* [techné]*, ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation des moyens, mais dans le dévoilement dont nous parlons. C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la τέχνη est une pro-duction* ».[391]

Une fois qu'elle a été définie dans son essence la technique peut être interrogée d'un point de vue philosophique au vu de ses manifestations historiques, mais en distinguant toutefois la technique ancienne de la moderne.

La technique ancienne est *ποίησις* [poïesis] [392] car en même temps qu'elle produit de l'utile pour les hommes, elle rend perceptible la différence entre la nature et la τέχνη. En effet la nature « *est à elle-même son propre principe d'être et de devenir* »,[393] tandis que les productions de la τέχνη ne parviennent à l'être que par imitation de la nature.

Quant à la technique moderne, elle réduit la nature à l'exploitation qui en est faite :

---

389 THÉVENIAUD, Pauline, « Martin Heidegger et le vieux pont de bois », *Philosophie Magazine*, févr. 2008.

390 Ce dispositif nouveau fait suite au pont tournant (Strasbourg : Petite France), et aux ponts dont le tablier, coupé en son centre, lève ses deux bras à la verticale : le pont d'Arles de Van Gogh (**Doc. XX**).

391 HEIDEGGER, Martin, « La question technique », *op. cit.,* p. 19.

392 BERTRAND, Gwenaëlle & FAVARD, Maxime, sous la direction de, *Poïétiques du Design 4, Conception, Corps & Fictions,* L'Harmattan, 2017, ISBN : 978-2-343-13352-2.

393 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 12.

« *Le développement [...] qui régit la technique moderne ne se déploie pas en une production au sens de la ποίησις. Le dévoilement qui régit la technique moderne est une pro-vocation* (Heraus-fordern) *par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite* (herausgefördert) *et accumulée. Mais ne peut-on en dire autant du vieux moulin à vent ? Non : ses ailes tournent bien au vent et sont livrées directement à son souffle. Mais si le moulin à vent met à notre disposition l'énergie de l'air en mouvement, ce n'est pas pour l'accumuler* ».[394]

La nature n'étant plus l'objet des soins diligents que lui prodiguaient jadis les paysans et les artisans, elle est provoquée par la technique moderne, sommée de n'être que ce que l'on attend d'elle : livrer les forces qu'elle a accumulées et qui sont exploitées dans l'indifférence générale : Heidegger la nomme *arraisonnement* (Ge-stell) :

« *[...] cet appel pro-voquant qui rassemble l'homme* [autour de la tâche] *de commettre comme fonds ce qui se dévoile, nous l'appelons - l'Arraisonnement* ».**[395]**

« [C'est la physique moderne qui] *met la nature en demeure* (stellt) *de se montrer comme un complexe calculable et prévisible de forces* ».[396]

La physique parvient à ses fins en estimant que ne font partie de la nature que les seuls phénomènes qui entrent dans le cadre de la mathématisation du réel ; la nature doit répondre à l'appel impérieux que lui lancent les mathématiques. Il en résulte que l'essence de la technique moderne ne peut pas être recherchée du côté de la science des appareils mais du côté des sciences de la nature soumise « *à un savoir qui se veut simultanément pouvoir sur les choses* ».

« *C'est parce que l'essence de la technique moderne réside dans l'Arraisonnement que cette technique doit utiliser la science exacte de la nature. Ainsi naît l'apparence trompeuse que la technique moderne est de la science naturelle appliquée. Cette apparence peut se soutenir aussi longtemps que nous ne questionnons pas suffisamment et qu'ainsi nous ne découvrons ni l'origine*

394 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* pp. 20-21.
395 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 19.
396 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 29.

essentielle de la science moderne ni encore moins l'essence de la technique moderne ».[397]

Aussi faut-il admettre qu'au-delà de la science moderne, l'essence de la technique est d'origine métaphysique : en raison de l'importance de sa raison mathématique, l'homme « *se rengorge et [...] pose au seigneur de la terre* »,[398] en décidant ce qui « *dans la nature, peut et doit être considéré comme vrai et viable* »,[399] alors que ce prétendu vrai, en raison de sa dépendance à l'arraisonnement « *nous masque l'éclat et la puissance de la vérité* ».[400] Pour parvenir à cette vérité, il faudrait que l'homme consente à n'être dans la nature que pour s'en faire le gardien et non pour la dominer.

Pour Heidegger la technique, dans son essence, n'est pas un simple instrument qu'il faudrait maîtriser. Le danger serait qu'elle n'engendre l'oubli de l'arraisonnement, l'être - auquel conduit la technique moderne - qui est sauvé par l'art. Cette confrontation entre l'Art et la Technique est concrétisée par l'exemple - mieux, par l'illustration - que Heidegger propose avec la toile de Van Gogh *Vieux souliers aux lacets* (1886). (**Doc. XIX**).

Heidegger constate qu'« *autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague* ».[401] Cette paire de souliers reste muette, on ne sait rien de l'endroit où elle a été déposée, de son histoire, de son *identité* mais ce qu'elle révèle est beaucoup plus important :

« *Dans l'obscure intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin, sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du*

397 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 31.
398 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 36.
399 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 14.
400 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 37.
401 HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *in Chemins qui ne mènent nulle part,* trad. de l'allemand par W. Brokmeier, Gallimard-Tel, Paris, 1986, pp. 33-34. (461 p.). ISBN 978-2-070705627.

champ hivernal. À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace ».[402]

Cette peinture de Van Gogh, loin d'être banale,[403] montre tout ce que cette paire de souliers sous-entend, qui est l'essentiel, la clarté de l'Être, de sorte que « *le tableau lui-même peut être considéré comme une ouverture vers l'Être, une éclaircie de l'Être* ».[404]

Du Rhin que le pont de Gaetano Pesce est destiné à franchir, la technique moderne ne voit qu'un fleuve à exploiter ; elle le réduit, du fait de ses centrales électriques, à la fonction de « *fournisseur de pression hydraulique* »,[405] alors qu'en son temps Hölderlin célébrait « *le miroitement phénoménal d'un fleuve qui dessine, par le cheminement de ses courbes, un monde à habiter* ».

Tandis que les artistes s'extasient sur la beauté du monde, les techniciens ne s'en préoccupent que pour en assurer la domination théorique et pratique. L'Art dont les racines sont plus anciennes et plus profondes que celles de la « *raison technicienne* », est donc seul en mesure de « *dévoiler l'Être en sa vérité qui fait l'œuvre* ».[406] Car, tandis que la technique tente de maîtriser la matière pour l'exploiter, l'Art, qui pourtant en use lui aussi, n'a pour but que de la mettre en exergue :

« *Pourtant le sculpteur use bien de la pierre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive en un sens que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris non seulement n'est pas consommé, mais parvient par là-même à l'éclat. Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi, usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole* ».[407]

---

402 HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui … , op. cit.,* p. 34.
403 Cette toile des Vieux souliers de Van Gogh, a aussi été commentée par Derida, Kühn, etc.
404 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 14.
405 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 22.
406 *Ibid.*
407 HEIDEGGER, Martin, « L'Origine de … , *op. cit.,* p. 53.

Heidegger cite encore le temple grec qui intègre, dans un matériau, la terre sur laquelle il est construit de sorte que dans sa pierre sont représentés la défaite et la victoire, le destin et son acceptation, la mesure et la démesure, la grandeur et la pitié qui se « *conjuguent dans une même manifestation de l'Être* ».

L'art est certes une « *mise en œuvre de la vérité* » mais il est aussi le résultat de cette production que l'on nomme *œuvre d'art* de sorte qu'à sa fonction de « *lieu où l'on accède à la vérité* », il faut ajouter le processus de création :

> « *L'être-créé de l'œuvre ne peut se comprendre qu'à partir du processus de création. Il faut donc bien consentir - par la force des choses - à prendre en considération l'activité même de l'artiste, pour trouver l'origine de l'œuvre d'art* ».[408]

Faudrait-il alors parler de la technique des artistes et admettre qu'il existerait un retour de la technique dans l'activité artistique ? La réponse de Heidegger est double : il constate d'abord que l'activité technique de l'artiste relève de l'artisanat et non des techniques modernes :

> « *La création d'une œuvre requiert par elle-même le travail artisanal. C'est d'ailleurs le savoir-faire manuel que les grands artistes ont en leur plus haute estime. Ils sont les premiers à exiger son entretien à partir de la pleine maîtrise. Ce sont eux surtout qui s'efforcent d'entrer de plus en plus dans le savoir du métier, afin de le posséder à fond. On a déjà fait assez allusion au fait que les Grecs, qui, pour sûr, s'y entendaient aux choses de l'art, usaient du même mot* τέχνη *pour métier aussi bien que pour art, et appelaient du même nom* τεχνίτης *l'artisan ainsi que l'artiste* ».[409]

Il relève ensuite que la τέχνη de l'artiste correspond moins à l'activité de fabrication de l'œuvre - qui pour Heidegger n'est pas primordiale - qu'au savoir singulier qui est une composante essentielle de l'esprit de l'artiste :

---

408 HEIDEGGER, Martin, « L'Origine de … , *op. cit.,* p. 64.
409 HEIDEGGER, Martin, « L'Origine … , *op. cit.,* p. 65.

« Τέχνη *ne signifie ni travail artisanal, ni travail artistique, ni surtout travail technique au sens moderne.* Τέχνη *ne signifie jamais quelque genre de réalisation pratique. Ce mot nomme bien plutôt un mode du savoir : savoir, c'est avoir-vu, au sens large de voir, lequel est : appréhender, éprouver la présence du présent en tant que tel. L'essence du savoir repose, pour la pensée grecque, dans* l'alethéia*, c'est-à-dire dans la déclosion de l'étant* ».[410]

Lorsque, dans *La question de la Technique,* Heidegger estime que c'est dans l'essence de la technique « *que* ce qui sauve *prend racine et se développe* »,[411] il n'envisage nullement un engagement technique de l'artiste mais son retour dans quelque chose de plus authentique, défini par la *ποιήσις*. Quelle serait alors la mission des artistes ? Qu'ils « *protègent spécialement la croissance de ce qui sauve, qu'ils réveillent, qu'ils fondent à nouveau le regard dirigé vers "ce qui accorde" et la confiance en ce dernier* ».[412]

En conclusion, Heidegger exclut du statut de la technique dans l'acte de création artistique tout ce qui ne relève pas du caractère artisanal de l'art, ce que Diderot appelait « *le faire des artistes* ». Et de l'activité artistique, il ne retient que la « *médiation de l'artiste* »,[413] ce qui correspond à la négation de l'art moderne.

4.2.1.6. Gilbert Simondon

La pensée de Gilbert Simondon (1924-1989) à propos de la Technique, est résumée dans son ouvrage le plus célèbre *Du mode d'existence des objets techniques,*[414] qui réhabilite la technique moderne tout en soulignant la complexité de sa relation avec l'art. Simondon estime nécessaire d'en finir avec l'ignorance de ceux des théoriciens qui discréditent systématiquement les machines « *ces mal-aimées des temps modernes* » :

410 HEIDEGGER, Martin, « L'Origine … , *op. cit.,* pp. 65-66.
411 HEIDEGGER, Martin, « La question …. , *op. cit.,* p. 39.
412 HEIDEGGER, Martin, « La question …. , *op. cit.,* p. 47.
413 HEIDEGGER, Martin, « La question … , *op. cit.,* p. 47.
414 SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques,* éd. Aubier, philosophie, Paris, 1989 (1958), (367 p.). ISBN 978-2-700-704-280.

« *La culture s'est constituée en système de défense contre les techniques ; or cette défense se présente comme une défense de l'homme, supposant que les objets techniques ne contiennent pas de réalité humaine […] L'opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine, est fausse et sans fondement, elle ne recouvre qu'ignorance et ressentiment. Elle masque derrière un facile humanisme une réalité riche en efforts humains et en forces naturelles, et qui constitue le monde des objets techniques, médiateurs entre la nature et l'homme* ».[415]

Selon Simondon, il faudrait « *penser les objets techniques pour eux-mêmes* » afin de se défaire de l'opposition entre technique et culture. Ainsi s'imposent deux conceptions :

4.2.1.6.1. L'objet technique se définit par sa cohérence interne, non par son usage

Il ne faut pas considérer l'objet par rapport à son utilité ou à l'usage que l'on en fait. Même s'il n'est pas utilisé l'objet technique n'en est affecté ni dans son essence ni dans ce qu'il est *objectivement.* Cette démarche intellectuelle est difficile à réaliser car l'utilisateur ne voit pas les objets techniques pour eux-mêmes mais il les considère comme des ustensiles ou des machines dont la raison d'être est celle que nous leur assignons.

« *À strictement parler, nous ne savons pas ce qu'est un objet technique, ce qu'il y a de spécifiquement technique dans un objet artificiel dont nous usons le plus souvent sans y penser. Or il ne faut pas confondre l'usage que nous en faisons, selon des conditions économiques et sociales variables qui permettent d'expliquer pourquoi celui-là est fabriqué plutôt qu'un autre, et son être propre, ce qui fait qu'il est techniquement réalisable. Cet être propre consiste en une matérialité qui est tout autant une cohérence de toutes ses parties* ».[416]

[415] SIMONDON, Gilbert, *op. cit.,* p. 9.

[416] SIMONDON, Gilbert, « L'invention et le développement des techniques », in *L'invention dans les techniques. Cours et conférences (1968-1969),* présentation de Jean-Yves Château, éd. Seuil, 2005, p. 91 (347 p.). ISBN 978-2-02-56337-1.

Simondon allègue l'exemple de la bêche qui sert à creuser des trous alors que ce qui importe, c'est son emmanchement. Plus convaincante est l'illustration de la *Roue de bicyclette 1913/1954* de Marcel Duchamp : un objet qui n'a d'intérêt que dans la mesure où, doublé, il permet à la bicyclette de rouler. Il aura fallu que Marcel Duchamp l'expose en qualité d'objet indépendant pour qu'on lui accorde un intérêt autre que celui lié à sa seule fonction car, « *placée sur un tabouret la roue peut parfaitement tourner et révéler ainsi pleinement sa cohérence interne* ».

De la même façon, on peut admettre qu'un pont n'a d'intérêt que dans la mesure où il permet de franchir un obstacle. Mais si sur son tablier sont édifiées des constructions, qu'il ne franchisse pas l'obstacle directement mais après diverses circonvolutions, s'il est implanté dans un contexte extra-ordinaire il acquerra un intérêt indépendant de sa fonction initiale. La maquette de Gaetano Pesce répond ainsi à la préoccupation de Simondon auquel elle aurait pu servir d'exemple au même titre que le moteur de la voiture de course chère aux futuristes italiens.

Il faut ainsi distinguer ce que l'on a coutume de confondre : le fonctionnement d'un objet technique et son usage car l'objet n'attend pas d'être utilisé pour exister et fonctionner.

4.2.1.6.2. La genèse de l'objet technique

S'intéresser à l'objet technique, c'est s'intéresser à sa genèse car « *la genèse de l'objet technique fait partie de son être* ».[417] L'important n'est plus tant l'*utilité* de l'objet que l'*unité* qui le met en *résonance interne* avec lui-même. L'objet technique est d'autant mieux réussi qu'il est mieux unifié c'est-à-dire que ses composantes tendent davantage vers le fonctionnement le plus homogène. Cela oblige à faire table rase de deux préjugés à propos de l'invention : d'abord que, pour l'inventeur, seul compterait l'usage qui serait fait de ses objets ; ensuite que ces objets *préexisteraient dans l'esprit de leur*

[417] SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence …,* 1989, *op. cit.,* p. 20.

inventeur à l'inverse des œuvres d'art qui naîtraient spontanément sans idée préconçue.[418]

4.2.1.6.2.1. Le perfectionnement de l'usage de l'objet technique

Peu importait effectivement à Gaetano Pesce l'usage qui serait fait de sa maquette qui - après que la Ville de Strasbourg a renoncé à construire le pont - aboutit dans l'arrière atelier d'un menuisier avant d'être restaurée et présentée au Musée Historique. L'essentiel pour lui était moins l'utilité de la maquette que son insertion dans un processus pré-existant à l'égard duquel son projet constituait un progrès :

> « *Ce qui importe pour l'inventeur, c'est de réunir dans un même objet des composants qui étaient jusqu'alors étrangers les uns aux autres et qui deviennent auto-corrélés.*[419] *L'étude de l'invention constituante introduit […] à une compréhension de l'essence interne de l'objet technique comme réalité présentant une homogénéité intrinsèque par autocorrélation ; le sens de l'objet technique est son fonctionnement ; ce fonctionnement est rendu possible par la résonance interne, la concrétisation, la surdétermination fonctionnelle qui est l'autocorrélation des différentes composantes*».[420]

4.2.1.6.2.2. Le vif de l'invention

Gilbert Simondon affirme ensuite que l'idée de l'œuvre ne préexisterait pas dans l'esprit de l'inventeur. Cette seconde théorie paraît moins évidente : il est peu vraisemblable en effet que Gaetano Pesce ait mis sa maquette en chantier sans en avoir conçu préalablement l'idée, même si cette idée première a évolué et/ou a été modifiée en cours d'exécution. Sans-doute est-ce simplement parce qu'au regard des conceptions de Gilbert Simondon, la maquette de Gaetano Pesce constituerait autant une œuvre d'art que l'aboutissement d'un travail purement technique. Gaetano Pesce

---

418 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 26.

419 Les extraits des différents articles reproduits de l'*abécédaire* de Gaetano Pesce prouvent que telle a toujours été sa préoccupation principale.

420 SIMONDON, Gilbert, *L'invention dans les techniques,* 2005, *op. cit.,* p. 85.

serait ainsi un artiste *et* un artisan, une conclusion qui semble évidente au regard des développements tant de Gilbert Simondon que de ceux des théoriciens évoqués.

En réalité Simondon relativise lui-même son affirmation car il reconnaît que si l'objet technique est d'abord anticipé, prévu, calculé avant d'être réalisé, cette réalisation ne se réduit pas à une simple mise en pratique de l'idée de son inventeur. Le schéma de fabrication que l'inventeur a en tête ne serait que peu de chose comparé à tout ce que la confrontation au réel exigerait de reprises théoriques et pratiques. On entre alors dans le vif de l'invention, la phase au cours de laquelle l'inventeur doit tenir compte de la résistance des matériaux pour les adapter à son projet, se préoccuper des différentes contraintes techniques et surtout prendre en considération le lien qui le rattache aux autres objets techniques avec lesquels il constitue un *« univers de médiation* ».[421]

Ce qui caractériserait l'objet technique au moment de son invention serait ainsi son « *ouverture à mille et une possibilités d'existence qu'aucune idée préalable ne peut enclore* ».[422] Gaston Bachelard conclut plus sobrement « *L'homme par ses prodigieuses techniques, dépasse, semble-t-il, les cadres de sa propre pensée* ».[423] En effet qui dit *machine* suppose que l'homme est par derrière. Alors que, « *Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société d'objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin d'un chef d'orchestre […] Ainsi l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui* ».[424]

La philosophie de Simondon remet ainsi la technique à sa véritable place, au sein de la culture. Elle fait également fi de la traditionnelle opposition entre une activité technique - mercenaire et intellectuellement préréglée - et une activité artistique - affranchie de toute visée utilitaire et créatrice de ses propres règles. Néanmoins, même si entre ces deux activités la frontière reste poreuse, elle n'en existe pas moins.[425] Il est

---

421 SIMONDON, Gilbert, « Imagination et invention », *L'invention dans les techniques .., op. cit.,* pp. 299-300.

422 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 26.

423 BACHELARD, Gaston, *Le matérialisme fonctionnel,* PUF, Paris 2014 (5ème éd.) p. 83 (240 p.) ISBN 978-2-130-631057.

424 SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques,* 1989, *op. cit.,* pp. 11-12.

425 VIEILLARD, Bertrand, *dossiers pédagogiques ..., op. cit.,* p. 27.

vraisemblable que Gaetano Pesce ne pourrait que souscrire à ce point de vue, lui qui se proclame volontiers artiste *et* artisan tout en déclarant - il est vrai à propos du designer et non de l'artisan - « *Quant à la frontière entre artiste et designer, elle s'est estompée depuis longtemps* ».[426]

4.2.1.7. Le point de vue de Gaetano Pesce sur la Technique

Pour Gaetano Pesce il est indispensable que l'artiste mette la main à la pâte et se comporte en artisan pour la réalisation de ses propres œuvres.

SUPPRESSIONS

4.2.2. L'Art

Il est beaucoup plus difficile de définir ce qu'est l'Art que ce qu'est la Technique. Selon Pierre Bergé, Cocteau définissait l'Art comme « *ce qui était laid et devient beau* ».[427]

La maquette du *Pont sur le Rhin* peut-elle être considérée comme une œuvre d'art ? Lors d'une visite guidée de ce Pont au Musée Historique de Strasbourg, la question avait été posée. Une responsable du musée avait aussitôt souligné que l'on se trouvait dans un musée *historique* et non dans un musée d'art de sorte que la question n'avait pas à être posée. La remarque était pertinente mais non convaincante car la *qualité* d'œuvre d'art est indépendante du lieu où l'objet est présenté au public : la question reste donc d'actualité.

---

426 PESCE, Gaetano, « Designer », in *Repenser …, op. cit.,* p. 57 : déjà mentionné au début de ce titre.
427 BERGÉ, Pierre, interview de 2015 sur Europe 1, rediffusé le samedi 9 septembre 2017.

En 1989 - année de la conception et de la réalisation de la maquette de G. Pesce - le terme *esthétique* - employé pour désigner la réflexion philosophique sur l'art - était déjà galvaudé. Certains philosophes n'hésitaient même pas à ironiser en prétendant que « *dans son histoire bicentenaire depuis le milieu du XVIII*^{ème} *siècle jusqu'au milieu du XX*^{ème} *siècle, l'esthétique s'est révélée comme un insuccès brillant et plein de résultats* ».[428]

Ce paradoxe résulte des nombreux sens attribués au terme *esthétique* mais « *il tient aussi à l'objet même de l'esthétique, à savoir l'art* » (Marc Jimenez). Car l'art est un domaine à part, ambigu, il « *n'est pas velléité mais réalisation* » (Pierre Francastel).

> « *Cependant, l'art ne se contente pas d'être là, car il signifie aussi une manière de représenter le monde, de figurer un univers symbolique lié à notre sensibilité, à notre intuition, à notre imaginaire, à nos fantasmes. C'est son côté abstrait. En somme l'art s'ancre dans la réalité sans être pleinement réel en déployant un monde illusoire dans lequel souvent – mais pas toujours – nous croyons qu'il ferait mieux vivre que dans la vie quotidienne* ».[429]

On attend de la science des découvertes qui transformeraient notre quotidien ; de la technique, des progrès qui accentueraient notre emprise sur le monde ; de l'éthique des règles qui guideraient notre comportement. Mais, de l'art, il serait déraisonnable d'attendre un enseignement aussi utile puisque, selon Nietzsche, l'art ne serait souvent considéré que comme un « *colifichet* » destiné à apporter un peu de fantaisie « *dans une vie asservie au fonctionnel* ». En fait, la réflexion sur l'art est toujours postérieure à l'œuvre. Lorsqu'il a entrepris de réaliser sa maquette, Gaetano Pesce ne s'est pas préoccupé de savoir s'il allait réaliser une œuvre d'art : ce n'est que lorsqu'elle a été terminée que les théoriciens de l'art et les spectateurs ont pu interroger ou s'interroger sur son éventuel statut d'œuvre d'art.

Certains théoriciens de l'art ont tenté d'imposer des règles aux artistes en fixant des normes pour décider si une œuvre était belle ou laide, harmonieuse ou disgracieuse,

---

[428] JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio-essais, Saint-Amand (Cher),1999 (1997), avant-propos, p. 9. ISBN : 978-2-070-329106. Ce développement lui doit beaucoup.

[429] JIMENEZ, Marc, *op. cit.,* p. 10.

convenable ou inconvenante. C'est le danger de l'académisme qui, toutefois, ne semble plus être d'actualité puisqu'actuellement les esthéticiens se gardent avec prudence de suggérer des codes incompatibles avec l'esprit de créativité et d'innovation, le fondement de l'art contemporain. Le fait est qu'en esthétique, l'on ne se prononce guère sur les œuvres nouvelles – *trop* nouvelles – et que l'on préfère laisser à la postérité le soin de les critiquer ou même de les analyser : Kant et Hegel se sont sagement abstenus de citer les grands artistes de leur temps, ce qui, malheureusement, a contribué à l'absence de reconnaissance de l'esthétique « *comme discours novateur sur les arts* ».

En 1960[430] on ne dénigrait ni ne méprisait l'esthétique : chacun des manifestes (futuriste, dadaïste, surréaliste, constructiviste, etc.) en révélait une interprétation très personnelle qu'elle soit philosophique ou politique.[431] Dans la seconde étape de son projet (août 1989) Gaetano Pesce a pris soin d'exposer l'origine de son projet, d'en définir les objectifs et de fixer le programme de ce qui devait être réalisé.

Les artistes actuels sont accusés, en produisant *n'importe quoi*, de privilégier leur réputation médiatique au préjudice de la création, et d'être ainsi responsables de l'impossibilité de répondre à la question primordiale : *quand y a-t-il art* ? Ce flottement au sujet de la qualification d'œuvre d'art, explique qu'en 1922 un douanier américain, refusant de considérer *L'oiseau dans l'espace* de Brancusi comme une œuvre d'art, l'ait imposé au taux de 40% et non au taux minoré des taxes d'importation pour les œuvres d'art.[432]

Cette « *déroute des critères esthétiques consécutive à la modernité artistique* » justifie qu'une femme de ménage diligente ait balayé les déchets *artistiquement* disposés par Joseph Beuys dans le coin d'un local d'exposition, et les ait mélangés à

---

430 « Esthétique », in *Encyclopædia universalis,* éd., Paris, 1970, vol. VI, pp. 556-576.

431 GOODMANN, Nelson, « Quand y a-t-il art ? », *Manières de faire des mondes*, (1978), trad. de l'anglais par M.-D. Popelard, éd. Jacqueline Chambon, 1992.

432 Cette décision n'a été infirmée par le Tribunal que six ans plus tard. Dans le dernier quart du XX^{ème} siècle, une universitaire strasbourgeoise, de retour d'un congrès à Prague, s'est heurtée aux mêmes difficultés à la douane française. Elle avait acquis une sculpture en bois représentant un petit village provençal inséré dans un tabernacle sur pied. Le douanier contesta qu'il s'agissait d'une œuvre d'art mais il admit que, s'agissant d'un *jouet d'enfant,* il n'y avait pas lieu à perception de taxe d'importation.

des détritus. Dans le cas Brancusi la question concernait l'alternative entre sculpture et non sculpture ; dans le cas Beuys le problème portait sur le critère de distinction entre ce qui était de l'art de ce qui ne l'était pas. « *Dans ce qu'on appelle philosophie de l'art, il manque habituellement l'une ou l'autre : ou bien la philosophie ou bien l'art* ».[433]

Cette réflexion de 1797 augure mal de la philosophie de l'art nommée aujourd'hui *esthétique*. En effet, ou bien le philosophe s'enfonce dans une spéculation abstraite qui lui rend inaccessible la pratique concrète de l'art, ou bien il médite sur l'art et dès lors cesse d'être philosophe. Pourtant le terme *esthétique* a été bien souvent employé depuis 1750, date de la publication de l'*Aesthetica* de Baumgarten ; Kant intitule « *critique de la faculté de juger esthétique* » la première partie de sa *Critique de la faculté de juger* (1791) ; Schiller, en 1795, rédige des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* ; en 1804 Jean-Paul (Friedrich Richter) publie son *Cours préparatoire d'esthétique* et Hegel dispense ses *Leçons d'esthétique.* Le terme ne recouvre cependant pas toujours la même acception : par *philosophie de l'art* Schlegel entend l'étude scientifique et philosophique de l'art ; mais, lorsqu'il oppose discours philosophique et art, penseur et artiste, concept et œuvre, il leur conteste la possibilité d'une existence simultanée et souligne l'équivoque fondamentale qui préside à la pensée esthétique :

> « *Peut-on traduire par des mots ce qui touche notre sensibilité, relève de l'affect, suscite notre enthousiasme ou notre réprobation, nous émeut ou nous laisse indifférent ? Questions qui en appellent d'autres : à quelle nécessité ou à quelles exigences répond ce désir de transcrire en concepts ce qui est de l'ordre de l'intuition, de l'imaginaire ou du fantasme ? […] La reconnaissance de ce que nous qualifions de beau, aussi bien dans la nature et dans l'art, nous inciterait-elle à solliciter l'approbation d'autrui, ou bien sa désapprobation ?* ».[434]

Lorsque l'on s'en tient à la perception première - exprimée communément par « *les mots me manquent pour dire ce que je ressens* » ou « *c'est beau à couper le souffle* » - on admet que les émotions (dont celles résultant de la contemplation de l'art) ne

[433] SCHLEGEL, Friedrich von, (Hanovre 1772 – Dresde 1829). Sous l'influence de Fichte, il a élaboré une théorie artistique qui voit dans l'ironie le gage de la liberté d'esprit du poète.

relèvent pas de la connaissance. Pourtant, en prenant conscience de ce que l'on ressent, on accède au stade supérieur de l'expérience artistique que Baumgarten estime relever de la connaissance intérieure et qu'il nomme *logica facultatis cognoscitivae inferioris.* C'est cette science de la connaissance sensible que l'on nomme désormais *esthétique* mais qui n'entend se substituer ni à l'art, ni aux œuvres d'art. Schlegel, plus tard, dira le contraire (Jimenez). Mais

> « *l'art est une pratique opérant avec des procédures spécifiques appliquées à des matériaux déterminés donnant naissance à des œuvres. L'esthétique, quant à elle, comme discipline à part entière, s'autorise à réfléchir sur l'art et sur les œuvres en forgeant un univers conceptuel constitutif d'un savoir* ».[435]

L'esthétique ne recouvre pourtant pas toutes les disciplines qui se rapportent à l'art, aux œuvres, aux artistes ou aux beaux-arts puisque n'en relèvent ni l'histoire de l'art,[436] ni la théorie de l'art.[437] Elle ne se confond pas non plus avec les sciences auxquelles elle se réfère : psychologie, psychanalyse, sociologie, anthropologie, sémiologie ou linguistique.

Il ne peut être question de passer en revue toutes les définitions de l'esthétique : elles figurent dans les encyclopédies et ouvrages spécialisés. En revanche, dans le cadre d'une analyse des concepts *pesciens,* il convient de faire le point sur les théories philosophiques qui prévalaient à l'époque à laquelle a été conçue la maquette du *Pont sur le Rhin* ; en effet, même si l'on prétend que l'art ne fait pas de progrès, il est évident que les théories philosophiques contemporaines ont influencé l'artiste, même à son insu. Il ne faut pourtant pas exagérer les pouvoirs de l'interprétation psychanalytique de l'art car :

> « *la jouissance que l'on tire des œuvres d'art n'a pas été gâtée par la compréhension analytique que […] nous devons avouer aux profanes, qui*

---

434 JIMENEZ, Marc, *op. cit.,* p. 19.
435 JIMENEZ, Marc, *op. cit.,* p. 20.
436 Cette science est née au XVIII[ème] siècle avec l'*Histoire de l'art antique* de J. J. Winckelmann (1763).

attendent ici peut-être trop de l'analyse, qu'elle ne projette aucune lumière sur deux problèmes qui les intéressent le plus. L'analyse ne peut en effet rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont se sert l'artiste pour travailler, le dévoilement de la technique artistique, n'est pas non plus de son ressort ».[438]

Le beau et le laid ne sont que des valeurs relatives tant à une culture qu'à une société, car, en matière de catégories esthétiques, le relativisme s'est substitué depuis longtemps à l'idéalisme. L'intuition, l'imagination, la sensualité, la passion que Pascal considérait comme des « *maîtresses d'erreurs et de fausseté* », sont actuellement reconnues comme des facultés cognitives, même si elles sont soumises à la raison, la seule faculté qui donne accès à la pure connaissance.

L'âge des ruptures se poursuit : après la Renaissance en rupture avec le Moyen-Âge, puis la modernité en rupture avec la Renaissance, ce sont les avant-gardes qui aspirent à rompre avec un espace qui leur paraît trop étriqué pour affirmer leur soif d'inédit, leurs innovations successives : au risque toutefois d'une rupture entre l'art et le public qu'il incombe justement à l'esthétique de réconcilier.

« *Dès lors, le retard de l'esthétique n'est pas un handicap ; venir après les œuvres signifie qu'elle prend le temps de réfléchir sur son histoire passée et présente. Au moment où l'art d'aujourd'hui perd, dit-on, tous ses repères et ses critères, un tel retard devient même un privilège* ».[439]

4.2.2.1. Le tournant politique de l'esthétique

C 'est au tournant des années 30 du XX^{ème} siècle qu'apparurent les grandes philosophies représentatives du nouveau climat culturel issu de l'art moderne. Ses penseurs - dont Györy Lukács, Martin Heidegger, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Herbert

---

437 Dont la *Poétique* d'Aristote, le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci ou l'*Art poétique* de Boileau.

438 FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* trad. de l'allemand (Autriche) par Fernand Cambon, Gallimard Folio-essais, Paris 1988 (1985), (352 p.) ISBN 978-2-0703-24675. Cité par Marc Jimenez, *op. cit.,* pp. 23-24.

439 JIMENEZ, Marc, *op. cit.,* p. 28.

Marcuse, Theodor Adorno - traumatisés par les événements survenus à l'issue de la Première Guerre mondiale (révolution soviétique, montée du fascisme, révoltes ouvrières, mouvements sociaux, etc.) se persuadèrent de la nécessité d'adhérer à une idéologie capable de « *redonner de l'espoir à l'individu en perdition et promettant un avenir meilleur pour la collectivité* ». Chacun opta pour l'idéologie qui lui parut la meilleure : Heidegger pour le national-socialisme dont il ne voyait que la *grandeur* ; Lukács pour le marxisme, seul capable, selon lui, d'assumer un destin acceptable pour l'humanité ; Ernst Bloch pour le communisme censé concrétiser les espoirs utopiques contenus dans l'art ; Benjamin, Marcuse et Adorno pour un bouleversement de la structure de la société capitaliste dont ils espéraient qu'elle mette « *un terme à l'aliénation des formes de vie contemporaine* ».

Il en résulta un tournant politique de l'esthétique :

> « *ou bien l'on considère l'art moderne et la dislocation des formes traditionnelles comme un refus de la décadence de la société occidentale, ou bien l'on voit en eux un mode d'expression privilégié grâce auquel les artistes adoptent une position critique vis-à-vis de la réalité et dénoncent précisément ce qu'il est advenu du monde dans l'espoir de le transformer* ».[440]

Ce débat esthétique - toujours d'actualité dans les années 80 - divisait encore les opposants à l'art contemporain (Heidegger, Lukács) et ses partisans acharnés (Benjamin, Marcuse, Adorno) alors que cette opposition était de moins en moins idéologique et politique. Entre les deux extrêmes, Gaetano Pesce, avec son *Pont sur le Rhin*, fait œuvre de philosophe : il adopte délibérément le parti de la paix, de la réconciliation entre des nations ennemies, des politique opposées, mais il s'abstient de prendre parti pour les uns ou pour les autres. En cela cette œuvre est particulièrement importante car elle est *neutre*, contrairement à la majorité des œuvres de Gaetano Pesce qui dénonce à travers elles des messages politiques et sociaux : le fauteuil *La Donna* (**Doc. XLVI**)*, la Grande Bibliothèque de Téhéran* (**Doc. L**)*, l'Italie crucifiée* (**Doc. LXVII**)*, l'hommage à Mies van der Rohe,* etc.

[440] JIMENEZ, Marc, *op. cit.,* p. 335.

Selon Hegel la perfection de l'art grec résulterait de sa parfaite adéquation entre la forme et le contenu de ses œuvres tant littéraires que figuratives ; Marx partageait cette opinion tout en s'étonnant de la prééminence d'un art né à un stade d'évolution sociale archaïque ; quant à György Lukács – surnommé le « *Marx de l'esthétique* » - il s'interrogeait sur la possibilité de concilier la valeur éternelle de l'art avec son caractère historique :

> « *Comment des normes esthétiques nées en un lieu, à une époque déterminée, et donc périssables au cours de l'histoire, peuvent-elles cesser d'être historiques et parvenir à s'imposer au cours des siècles, voire des millénaires, telles des valeurs éternelles ?* ».[441]

L'artiste est censé mettre en forme *« les données brutes de la vie empirique* » dans la perspective, même illusoire, de proposer une vie plus *essentielle* que ne l'est la vie réelle. Il paraît pourtant difficile d'y parvenir lorsque la vie réelle est dépourvue de tout idéal, qu'elle est *inauthentique*.[442] Quelle *forme* pourrait concilier « *la vie concrète, empirique, sensible - la* vie - *et l'aspiration à l'absolu - la vie* » ? Lukács suggère l'*essai*, une forme intermédiaire entre la littérature et la philosophie, et qui n'est « *ni la poésie trop liée à la sensibilité, ni le traité, beaucoup trop froid, abstrait et trop dépendant des concepts* ».

L'*essai* ainsi défini, recoupe exactement le *projet,* c'est-à-dire *la maquette* de Gaetano Pesce car elle concilie le temps présent, la réalité des douze États européens symbolisés par leurs pavillons nationaux ; mais aussi l'espérance d'une union et non plus d'une simple juxtaposition, la carte de l'Europe des Douze - qui n'est plus une utopie - sur laquelle repose entièrement le *Pont de l'Europe*. Ce pourrait être une bonne illustration du théâtre classique français : le *pont* proprement dit, qui, à l'image du théâtre de Jean Racine, présente l'Europe - au lieu de l'*homme - telle qu'elle est* : un agglomérat de douze nations bien définies ; et la carte de l'Europe, support du pont, qui,

---

[441] LUKÁCS, György, *L'âme et les formes,* trad. de l'allemand (Hongrie) par Guy Haarscher, Gallimard, 1974 (1910), (352 p.). ISBN 978-2-0702-8911-0.

à l'image du théâtre de Pierre Corneille présente l'Europe - substitut de l'*homme - telle qu'elle devrait être* : une entité indivisible, flirtant avec l'idéal et l'absolu. Ou, pour raisonner en termes philosophiques :

> « *on a presque envie de parler du tragique de la séparation entre le monde des Idées et sa pâle copie dans la réalité, et d'évoquer la coupure platonicienne entre l'intelligible et le sensible, pour autant que Lukács lui-même considère Platon comme l'un des premiers auteurs essayistes connus* ».[443]

Pour définir le *Pont de l'Europe* selon les critères proposés par Lukács, l'*essai* - donc le *projet* - est bien la seule forme qui convienne à l'œuvre d'art : étant évolutive et ne fixant, de par son essence même, qu'un moment précis, historique de l'Europe en devenir (1989), elle ne peut jamais être considérée comme *achevée*, donc *définitive*. L'essai est une tentative mais il n'est qu'une tentative.

Lukács répond partiellement à l'interrogation de Marx : l'art qui perdure au mépris de l'histoire revêt la forme de la tragédie humaine dont la forme est essentielle car

> « *la vraie vie est toujours irréelle, toujours impossible pour la vie empirique. Quelque chose resplendit, tressaille, étincelant par-delà ses sentiers battus ; quelque chose de dangereux et de surprenant, le hasard, le grand instant, le miracle. Un enrichissement et une perturbation : cela ne peut durer, on ne pourrait le supporter, on ne pourrait vivre sur ses hauteurs - sur les hauteurs de la vie propre, des possibilités ultimes et propres. On doit retomber dans l'apathie ; on doit renier la vie pour pouvoir vivre* ».[444]

Pourtant l'essai n'est que « *l'expression du refus des consciences solitaires aspirant vainement à l'essence* » alors que l'époque contemporaine exige une vision *extensive* de la vie. Les Grecs anciens avaient cette conception de la vie grâce à l'épopée homérique qui présentait une harmonie parfaite entre l'homme, la nature, les animaux,

---

442 Ce *constat* est repris par chaque génération qui estime que ses contemporains sont bien moins *profonds* que ne l'étaient ceux des générations passées et aussi, naturellement, que ne l'est celui qui le constate !

443 JIMENEZ, Marc, *op. cit.,* p. 338.

444 LUKÁCS, György, *op. cit.,* p. 247.

les dieux, la vie terrestre et la « *transcendance de l'au-delà* ». Actuellement, rien de tout cela n'est plus possible car l'épopée correspond à l'enfance, voire à l'adolescence de l'humanité, donc à des temps révolus. Désormais l'essai - la forme épique d'antan - doit laisser la place au roman car l'essai a été contraint d'admettre son incapacité à réconcilier et à globaliser ; le roman, en revanche, axé sur l'action du héros, présente les aspects contradictoires de la vie : le héros est « *problématique* » (Lukács) qui d'ailleurs, incarne généralement les problèmes personnels de l'auteur.[445]

Toujours selon Lukács, l'idéal du modèle grec mythique est définitivement perdu car, immergé dans la vie contemporaine, l'homme n'est plus seul maître de son destin qui, dorénavant, relève de la communauté dont il est membre. Le monde réduirait donc l'homme aux seuls intérêts politiques et économiques, avec l'espoir non formulé de la venue d'une « *nouvelle époque de l'histoire mondiale* » :

> « [Dostoïevski] *appartient au monde nouveau et seule l'analyse formelle de ses œuvres pourra montrer s'il est déjà l'Homère ou le Dante de ce monde ; […] s'il n'est qu'un commencement ou déjà un aboutissement. Et c'est alors seulement que l'interprétation historico-philosophique aura pour tâche de dire si nous sommes effectivement sur le point d'abandonner l'état de parfaite culpabilité ou si de simples espérances annoncent le début d'une ère nouvelle - signes d'un avenir encore si faible que la force stérile de ce qui se borne à exister peut toujours l'anéantir comme en se jouant* ».[446]

La philosophie de l'art de Lukács reste soumise aux notions aristotéliciennes de mimésis et de catharsis qu'il considère comme caractéristiques de l'esthétique. Il est donc logique qu'il n'approuve que les œuvres qui rejettent le chaos et l'incohérence alors même qu'elles ne font que refléter le désordre du monde.[447]

---

445 LUKÁCS, György, *La théorie du roman,* trad. de l'allemand (Hongrie) par Jean Clairevoye, éd. Gallimard-Tel, Paris 1989 (210 p.). ISBN 978-2-0707-121999.

446 LUKÁCS, György, *La théorie …,* 1989, *op. cit.,* p. 155.

447 LUKÁCS, György, *Die Eigenart des Aesthetischen,* (les particularités de l'esthétique), 1963, non traduit en français.

4.2.2.2. Le point de vue de Gaetano Pesce sur l'Art

Dans l'optique des réflexions de Lukás il semblerait possible de lire le *projet* du *Pont sur le Rhin* également comme un roman dont l'Europe serait le héros et dont les vicissitudes créeraient l'œuvre d'art. Les analyses de Lukás en matière d'art avaient permis de constater que le Pont de Gaetano Pesce correspondrait aux critères qui caractérisent l'essai. Dès lors que l'on admet qu'en sa qualité d'œuvre d'art, le Pont se définit comme un essai mais que sa *lecture* le définit comme un roman, force est d'admettre qu'au regard des théories de Lukás, la maquette du Pont pourrait s'interpréter comme un essai *et* comme un roman, une sorte d' œuvre *totale* que l'on regarde, que l'on lit mais aussi que l'on écoute et qui oblige à réfléchir, soit très exactement le contraire d'une œuvre *décorative*.

SUPPRESSIONS

On en revient au débat classique : la maquette peut-elle être considérée comme une œuvre d'art du fait qu'elle figure dans un musée ? La toile du plus illustre des peintres ne pourra pas prétendre à cette appellation dès lors qu'au lieu d'être accrochée aux cimaises du musée, elle y sert, par exemple, à boucher le trou laissé par une vitre cassée. Encore faut-il définir - comme cela a déjà été précisé - de quelle catégorie de musée il s'agit : musée d'art, historique, zoologique, régional, etc.

Deux œuvres-manifestes expriment - sous une forme interrogative habituelle - les doutes de Gaetano Pesce quant aux qualités d'innovation des artistes contemporains.

La première est un puzzle (**Doc. LXIV**) réalisé à l'occasion du deuxième millénaire de Strasbourg en 1990, contemporain par conséquent du projet du Pont de l'Europe. Le puzzle présente la silhouette de la cathédrale de Strasbourg au centre d'un cadre de nuées bleues (rappel de la *ligne bleue des Vosges* ?). Sur cette silhouette, en lettres noires émaillées de taches roses (rappel du grès des Vosges avec lequel a été construite la cathédrale ?) figure l'interrogation : « *Les Strasbourgeois d'aujourd'hui sont-ils capables de réaliser des œuvres similaires, en enthousiasme, volonté,*

innovation, foi, curiosité, créativité, modernité, à celle qu'ils ont su concevoir et réaliser lorsqu'ils ont fait la cathédrale ? ».[448]

La seconde œuvre reprend le message de la première sous forme d'un « *vaso (goto?) per Venezia* » créée pour les deux cents ans du Café Florian (**Doc. LXII**) à Venise (1995) :

> « *Il s'agit d'un verre-vase qui s'inscrit dans la tradition des objets du Café mais aussi dans celle de Venise-Murano. Une tradition trop souvent pauvre d'inspiration et d'idées nouvelles. Un verre qui parlerait donc du Lion de Saint-Marc devenu aujourd'hui, malgré lui une ''Panthère Rose''* […] *En conclusion, toujours la même question : les Vénitiens d'aujourd'hui seraient-ils encore capables de réaliser une Venise moderne comme le firent leurs prédécesseurs ?* ».[449]

Tout autour du vase-verre pour le Café Florian (**Doc. LXIII**), figure ce message :

> « *Brindiamo a Venezia perchè diventi ancora un lungo di vita moderna, di moderno comportamento, di progresso, di servizi, di gioia, di ottimismo, di scoperta, di fiducia nel futuro, di corragio, aperto alla cultura del mondo attuale … e non un luodi pregiudizi, di conservazione, di immobilismo, luogo soporifero, museo culto del passato, esempio di reazione, disperante posto per le giovani generazioni, di torpore, di provinzialismo, di mute imprese nostalgiche … non piú maschere-surrogati del tempo presente che chiede a Venezia lo spazio per esistere* ».
>
> « *Un toast à Venise, pour qu'elle redevienne un lieu de vie moderne, de comportements modernes, de progrès, de services, de joies, d'optimisme, de découvertes, de confiance dans le futur, de courage, ouverte à la culture du monde actuel … et non pas un lieu de préjugés, de protection, de conservatisme, d'immobilisme, lieu soporifique, musée-culte du passé, exemple réactionnaire, lieu désespérant pour les nouvelles générations, de torpeur, de provincialisme, de*

[448] La photo des pièce du puzzle figure en page 20 du catalogue de l'exposition de 1996 au Centre Georges Pompidou à Paris.

[449] PESCE, Gaetano, *Un vaso (goto?) per Venezia,* catalogue d'exposition « Le realtà possibili del Caffè Florian », Temporanea, Venise, 1995, p. 22.

muettes entreprises nostalgiques … Ôtons ce masque, succédané du temps présent, qui revendique à Venise l'espace pour exister ».[450]

C'est naturellement à Gateano Pesce qu'il incombe de conclure cette réflexion sur le rôle de l'artiste contemporain :

« *Un artiste ne doit pas chercher avant tout à faire de l'art. Celui-ci vient quand notre pensée est originale, inventive, créatrice de langage. La multi-disciplinarité est une façon d'être actuel pour un créateur. Les artistes contemporains qui cherchent d'autres espaces d'expression sensorielle - olfactifs, auditifs, tactiles, gustatifs - méritent leur titre. La communication actuelle élargit notre frontière expressive.*

« *En s'éloignant des modes, l'art devient un outil pour clarifier le futur*.[451]

« *La frontière entre artiste et designer […] s'est estompée depuis longtemps. Je crois qu'elle s'effacera complètement si l'on parvient à redéfinir ce qu'est un artiste : c'est quelqu'un qui dépasse les limites de sa profession. Certains peintres deviennent des artistes, d'autres restent des peintres. Pour les designers, je dirais la même chose* ».[452]

Mais c'est sous la forme affirmative que, pour finir, il oppose ignorance à connaissance :

« *L'ignorance ne connaît pas la souffrance parce qu'elle ne connaît pas le nouveau. L'ignorance ne s'intéresse ni au vieux ni au nouveau. Mais à partir du moment où on se pose des questions, entre en scène son contraire, c'est-à-dire la connaissance, et donc le cours des choses. Je crois pouvoir affirmer que tout mon travail est là* ».[453]

4.2.2.3. Stefan Zweig et « Le mystère de la création artistique »

---

[450] PESCE, Gaetano, *Un vase (goto?) pour Venise,* in catalogue d'exposition, *op. cit.,* texte inséré tout autour du vase : en italien, p. 10, trad. de l'italien par Gaetano Pesce, p. 23.

[451] PESCE, Gaetano, « Warhol », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 213 & « Zèbre », p. 221.

[452] PESCE, Gaetano, « Design », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 57.

[453] PESCE, Gaetano, *interview,* slsd, in NARDI, Roberto, STIPITIVICH, Stefano, « Florian, Venise. Réflexions sur le possible », catalogue d'exposition *un vaso (goto?) per Venezia,* », *op. cit.,* p. 40.

À New-York, en 1939, Stefan Zweig prononça une conférence sur le mystère de la création artistique : il y révélait sa fascination pour les manuscrits, les partitions, les esquisses et les dessins préparatoires des peintures, traquant ainsi :

> « […] *le secret de la création artistique. Il était fasciné par le génie qui, comme Mozart, se borne, sans effort, à transcrire ce qu'il entend. Sans doute parce que lui* [Stefan Zweig], *comme Beethoven, reprenait inlassablement ses manuscrits, écrivant parfois plusieurs versions complètes avant d'être satisfait du résultat* ».[454]

Cette conférence est intéressante dans la mesure où, en évoquant un problème qui va bien au-delà de la simple opposition *Art / Technique,* elle pose la question de l'origine de la création dans toutes les formes d'Art.

> « *C'est toujours un sentiment de surnaturel et de divin que nous avons, quand quelque part, où rien n'était, quelque chose se met brusquement à être, qui n'y était pas auparavant […] Mais notre étonnement est à son comble, il s'accompagne d'une crainte respectueuse et je dirais presque sacrée, quand cette chose nouvelle et brusquement advenue n'a rien d'une chose passagère, qu'elle ne périt pas comme l'être humain, qu'elle ne se fane pas comme la fleur, mais que naît aujourd'hui quelque chose qui demeure éternel, comme le sont le ciel, la terre, la mer, le soleil, la lune et les étoiles, ces œuvres qui ne sont pas de l'homme mais de Dieu.*
>
> *« Ce miracle que quelque chose naît de rien et défie néanmoins le temps, il existe un domaine dans lequel il est parfois donné d'en faire l'expérience : celui de l'art* ».[455]

Stefan Zweig s'émerveille que l'auteur d'un tel miracle puisse être « *un homme fait comme tous les autres, qui dort dans un lit, mange à une table, est habillé comme vous et moi [que] rien, extérieurement, ne le distingue de nous* ».[456]

---

454 HAUSSER, Isabelle, *Stefan Zweig, Essais,* La Pinacothèque, Paris, 2011.

455 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création artistique,* trad. de l'allemand par Dominique Tassel, éd. Pagine d'Arte, 2017 (2011), pp. 9-10 (64 p.) ISBN 978-88-96529-99-7, auquel ce développement doit beaucoup.

> « *Et puis soudain, cet homme réussit quelque chose qu'aucun de nous ne peut faire. Il a brisé la loi qui nous tient captifs, nous les hommes, il a vaincu le temps, car tandis que nous autres mourons et passons sans laisser de trace, quelque chose de lui se perpétue à jamais. Et pourquoi ? Tout simplement parce qu'il a accompli cet acte divin de la création, par lequel une chose naît de rien, une chose durable naît de choses éphémères. Parce que son apparition permet que se manifeste le secret le plus profond de notre monde : le secret de la création* ».[457]

Stefan Zweig constate alors que « *nous sommes incapables d'expliquer le mystère de la création en soi, de même que nous sommes incapables de représenter en soi les notions d'électricité, de gravité ou de magnétisme* ».[458] Évidemment, l'idéal serait que le créateur « *en personne nous explique le secret de sa création, qu'il nous décrive tout le processus de sa naissance, qu'il nous initie à sa technique et nous fasse comprendre ces processus incompréhensibles* ».[459] Malheureusement les créateurs « *exactement comme les criminels endurcis ne donnent jamais la moindre précision sur ce moment le plus intime de leur création* ».[460] Edgar Poe partageait cette opinion : dans son essai concernant la genèse de son poème *The Raven* (Le corbeau), il remarque :

> « *J'ai souvent pensé combien pourrait être intéressant un article de magazine écrit par un auteur qui, détaillant - je veux dire qui serait en mesure de le faire - pas à pas, le processus par lequel n'importe laquelle de ses compositions a atteint son point ultime d'achèvement. Pourquoi un tel article n'a jamais été donné au monde, je suis bien en peine de le dire* ».[461]

Si les créateurs sont si peu loquaces sur leurs « *minutes d'inspiration* » c'est parce qu'au moment du processus créateur, « *ils ne sont pas présents avec leur conscience* » :

---

456 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.,* p. 11.
457 *Ibid.*
458 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.,* pp. 14-15.
459 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.,* p. 16.
460 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.* pp. 16-17.
461 « *I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author, who could – detail, step by step, the process by which any one of his compositions attained the ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say* ».

« *Cette* non-présence *de l'artiste à l'instant de la production peut paraître illogique à première vue. Mais réfléchissons. En réalité, si l'artiste peut produire, cela ne lui est possible que dans un certain état d'*éloignement *de lui-même, dans un état d'extase - le mot grec* extasis *ne signifiant rien d'autre, si on le traduit, qu'« être en dehors de soi-même »* ».[462]

On se demande alors où se trouve le créateur, puisqu'il est en-dehors de lui-même *au cours de ces instants productifs*. La réponse est évidente : il est *dans son œuvre*. Comme preuve de cette concentration du créateur, Stefan Zweig évoque Archimède qui, au moment du sac de Syracuse, traçait des figures géométriques dans le sable de son jardin ; lorsque survint le soldat chargé de l'assassiner, il lui dit simplement « *Ne dérange pas mes cercles* » ! Stefan Zweig en conclut - page 20 de ce même ouvrage - que

« *ce qu'il* [Archimède] *voit dans cet instant béni de la concentration, c'est uniquement qu'un pied étranger va piétiner les figures tracées sur le sol. Il ne sait pas qu'il s'agit du pied d'un soldat, il ne sait pas que l'ennemi est dans la ville, il n'a entendu ni le choc des béliers, ni les cris des fuyards et de ceux qu'on abat, ni l'appel joyeux des fanfares. À cette seconde de création, il n'était pas à Syracuse, il était dans ses œuvres, ce qui lui valut d'être tué par le soldat* ».

Stefan Zweig rappelle aussi l'anecdote de Balzac, en pleurs à l'arrivée de l'un de ses amis : « *Rendez-vous compte, la duchesse de Langeais vient de mourir* » :

« *Le visiteur est stupéfait. Il ne connaît pas de duchesse de Langeais, et il n'y en a d'ailleurs pas à Paris. C'est un personnage créé par Balzac, qui venait justement de raconter sa mort dans son livre, ne s'était pas encore réveillé de son rêve visionnaire, n'avait pas encore retrouvé le chemin du monde réel, et il lui avait fallu l'étonnement de son visiteur pour s'apercevoir de son erreur* ».[463]

462 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.* p. 19.
463 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.* p. 21.

Zweig, en poursuivant son raisonnement, constate que *la création est un acte invisible* ; en se référant à l'*inspiration*, il admet qu'il ne s'agit que d'un *souffle*, donc d'un processus complètement immatériel. Mais :

> « *Le processus artistique […] n'est pas de l'ordre de l'inspiration pure, ne se restreint pas à ce qui se passe derrière le mur du cerveau et sur la rétine de l'œil, c'est un acte de* traduction *permettant le passage du monde de l'esprit à celui des sens, de la vision à la réalité. Et puisque cet acte […] se déroule principalement dans le matériau sensible, il laisse par là même des traces substantielles qui remplissent l'état intermédiaire entre la vision incertaine et l'achèvement définitif. Je veux parler des travaux préparatoires, des études des musiciens, des ébauches des peintres, des versions successives des poètes, des manuscrits, tous les matériaux disponibles provenant de l'atelier. Et justement parce que ces documents laissés derrière lui par l'artiste sont des témoins muets, ce sont les plus objectifs, les seuls sur lesquels nous puissions prendre appui* ».[464]

Pourtant les grands artistes ne nous ont pas tous laissé de ces « *documents qui les trahissent* ». Rien ne nous est parvenu d'Homère, de la Bible dans sa version d'origine, de Platon, de Socrate, de Bouddha, de Zeuxis, d'Apelle ; rien non plus de penseurs plus récents tels que Shakespeare, Dante, Molière, Cervantès ou Confucius. Comme si la Nature voulait nous signifier : « *De ces grandes œuvres, justement, que j'ai fait produire par l'esprit humain, vous n'aurez aucun témoignage terrestre. Elles resteront pour l'éternité un miracle incompréhensible et irrationnel* ».[465]

En revanche d'autres génies - dont Beethoven, Shelley, Rousseau, Voltaire, Bach, Michel-Ange, Walt Whitman, Edgar Poe - nous connaissons les demeures, les manuscrits, les ateliers sans pour autant qu'il soit possible d'y découvrir le mystère de leur création.

Les manuscrits de Mozart sont écrits d'un seul jet au point que l'on pourrait croire qu'il s'agit de copies, qu'ils ont été dictés.[466] Il en est de même des manuscrits de Haydn et de Schubert. Les contemporains révèlent que Mozart jouait au billard en même temps

---

464 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.* p. 24.
465 ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.* p. 25.
466 Voir, en particulier, le manuscrit de *Don Giovanni*, qui, depuis 1942 est en la possession de la BnF.

que, dans sa tête, il composait ses thèmes musicaux ; que Schubert notait rapidement un Lied en même temps qu'il bavardait avec ses amis. Il en est de même des œuvres de Franz Hals, de Vincent van Gogh pour lesquels la création « *est un flux, un élan, une légèreté* ». Il semblerait que l'artiste ne soit que l'agent hypnotisé d'une volonté supérieure, qu'il n'a lui-même « *qu'à faire passer une vision intérieure à l'extérieur sans la modifier* ».

En revanche les manuscrits de Beethoven - dont des pages entières sont barrées - révèlent le travailleur qui modifie, corrige, soulignant ainsi involontairement, « *l'expérience d'un tourment qui rappelle les contractions et les peines de l'enfantement* ».

De la même manière, à *La Marseillaise* de Rouget de Lisle dont « *toute volonté et toute planification étaient absolument exclues* »,[467] s'oppose *The Raven* (Le Corbeau) d'Edgar Poe qui a relaté comment il avait « *utilisé la logique et les mathématiques pour calculer le moindre effet, la moindre rime, le moindre mot* ». Balzac et Flaubert prouvent que « *l'effort logique, le travail intellectuel pleinement conscient, la perfection artisanale peuvent aussi permettre à l'artiste de produire un objet parfait* ».

Le cumul de ces variantes permet seul de se faire une idée de la loi qui préside à toute création, ce pourquoi Goethe estimait que l'« *on ne connaît pas les œuvres d'art, quand on les voit uniquement achevées, on doit aussi les avoir connues dans leur devenir* ». Aussi Stefan Zweig conclut-il sa réflexion par ce souhait en forme de constat :

> « *Afin de procurer au plus grand nombre cette jouissance extrême et ultime de la participation et de la reconstitution sensible, il serait souhaitable […] que les musées ne se contentent pas de montrer les œuvres achevées comme ils le font aujourd'hui mais aussi tous les stades antérieurs, les esquisses et les ébauches précédant le tableau réel, pour que les gens ne cèdent pas à la facilité de considérer l'œuvre achevée comme un don du ciel, pour qu'ils soient au contraire respectueusement conscients que ces merveilles ont été créées […] par des êtres semblables à nous, produits d'efforts terrestres, de tourments terrestres, de plaisirs terrestres , arrachés à la matière inerte avec la dernière énergie de l'âme. Non - ni*

[467] « *Ce n'est pas lui, tout compte fait, qui a écrit et composé, c'est le génie de l'heure* » : ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.* p. 33.

la beauté des étoiles ni la splendeur du ciel ne sont diminuées, quand notre esprit s'efforce d'étudier les lois qui gouvernent cet espace inaccessible, quand nous nous efforçons de mesurer l'étendue qui nous sépare de ces étoiles et de calculer la vitesse du rayon lumineux dont l'éclat argenté parvient jusqu'à notre œil. Bien au contraire : la connaissance n'a jamais diminué le véritable enthousiasme, elle ne fait que l'élever et le renforcer. Aussi espérons-nous n'avoir pas manqué au respect en essayant d'approcher le secret de la création artistique, cet instant indescriptible, où finit la limitation terrestre imposée aux mortels que nous sommes, et où commence l'éternité ».[468]

Cette réflexion - reprise dans la littérature romanesque contemporaine - peut servir de **conclusion** à cette réflexion sur la Technique et l'Art :

« *Ce qui constitue l'œuvre d'un artiste, ce n'est pas la production, mais la fabrication […] La toile de Soulages, en quittant l'atelier de la rue Saint-Victor, s'est métamorphosée en* objet d'art, *cessant aussitôt de faire partie de l' œuvre de l'artiste […] L'œuvre d'un peintre, sa « substance artistique » étant faite de l'ensemble des gestes, des hésitations, des décisions, des improvisations nécessaires à la création des toiles* ».[469]

4.3. Des formes d'art, contemporaines du *Pont* de Gaetano Pesce

Gaetao Pesce voyage sans cesse, il lit beaucoup, en italien, en anglais, en français. Il est en contact permanent avec de nombreuses personnalités des arts, des lettres, de la politique, de l'enseignement : il est *de son temps* et *vit dans son temps.* Perméable à toutes les formes d'art qu'il côtoie, il est logique qu'il puisse en être imprégné, même à son insu.

Mais avant d'aborder les différentes réalisations artistiques qu'a pu connaître Gaetano Pesce, il est bon de dresser un court synopsis de l'état des Arts autour des années 1980.

[468] ZWEIG, Stefan, *Le mystère de la création …, op. cit.,* pp. 43-44.

4.3.1. Les Arts dans les années 80 du vingtième siècle [470]

Il est banal de relever que l'*art est une renaissance perpétuelle* et qu'après Malevitch et Marcel Duchamp il serait difficile d'imaginer ce que l'on pourrait faire de plus. Les artistes *post-modernes* s'amusent à réinterpréter l'art ancien qu'ils font certes respirer mais en le désacralisant de sorte que, d'élitiste il devient populaire. L'art est *décalé* de sorte qu'on a pu parler du *kitsch* de Jeff Koons, particulièrement perceptible lors de la présentation de certaines de ses œuvres dans le Grand Appartement du château de Versailles.

Les années 80 du vingtième siècle sont marquées par un retour joyeux et ironique à la figuration : en fait, il s'est agi essentiellement d'une réaction à l'encontre de l'art conceptuel, minimaliste, théorique et méditatif des années 70.[471] Ce mouvement des années 80 correspond au *Néo-expressionnisme* international. En France toutefois, ce retour au plaisir soit de raconter des histoires par le dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique ou de toute autre manière, soit d'étaler ses conceptions politiques à l'encontre de la société de consommation sous forme d'images détournées, a pris le nom de *Figuration libre ou narrative* (Robert Combas, Rémi Blanchard, François Boisrond). En Allemagne, on l'a qualifié de *Nouveaux Fauves* (Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff) ; en Italie de *Transavanguardia* (Sandro Chia, Francesco Clemente, Domenico Paladino[472]) ; aux USA de *Bad painting* (Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf).

Les artistes, en revendiquant une liberté entière, se réfèrent aux images du quotidien : TV, iconographie religieuse, affiches publicitaires, jouets ou dessins d'enfants, BD, art brut, etc. Mais étant donné qu'ils ne se prennent pas au sérieux, leurs œuvres relèvent moins d'une manière nouvelle de peindre que d'un état d'esprit nouveau : se voulant jubilatoires, elles sont en général très colorées, souvent criardes.

---

469 DONNER, Christophe, *Sexe,* Grasset, 2018, p. 64. ISBN : 9-782-246-85468-5.

470 Ce chapitre s'inspire - mais en le modifiant en profondeur - de l'article non signé publié sur internet sous les références : <iframe src="::www.googletagmanager.com:ns.html?id=GTM-PXZQ89" height="0" width="0" style="display:none;visibility:hidden"><:iframe.

471 Cet art a fait les beaux jours de la galerie Denise Renée, Boulevard Saint-Germain, à Paris.

Elles peuvent aussi être empreintes d'émotion voire d'étonnement à l'égard d'une société pleine de contradictions.

Cet avant-garde s'exposait dans les rues ou dans des galeries. Certains collectifs d'artistes étaient proches des magazines anticonformistes dont *Métal Hurlant* ou *Actuel* qui révélaient autant les dessinateurs de l'*underground* américain (Robert Crumb et son *Fritz the Cat,* Gilbert Shelton, ...) que ce qui se passait en Angleterre, en Allemagne et aux Pays-Bas. Les rues, les murs, les panneaux d'affichages publicitaires étaient couverts de peintures dont les *personnages blancs* de Jérôme Mesnager. Le mouvement *Graffiti* utilisait les bombes aérosol, l'acrylique, la laque industrielle, le pochoir sur tous les supports disponibles dont, à Paris, les palissades du *trou des Halles,* les environs de Beaubourg, le chantier de la pyramide de Pei au Louvre, le long du canal de l'Ourq, etc. Il s'agit d'un nouveau langage artistique, plus proche du public mais éloigné des institutions culturelles. Il sévit particulièrement à Berlin Ouest sur *le Mur de la Honte* édifié les 12 et 13 août 1962, en marquant la séparation entre deux mondes politiques qui ne seront réunis que 27 ans plus tard, le 9 novembre 1989. Ce mur sera *décoré* du côté occidental, d'une multitude de peintures, graffiti, pochoirs, slogans émanant d'artistes célèbres dont Thierry Noir, Keith Haring, Kiddy Citny, Birgit Kinder.

En France, au milieu des années 80, David Buren et son groupe de plasticiens MBTP (Mosset, Buren, Toroni et Parmentier) prônaient *l'abandon de toute sensibilité, le refus de l'illusion picturale et de la communication d'un quelconque message direct*. En 1986 Buren provoqua la polémique lors de l'installation de l'œuvre qui lui avait été commandée pour la cour d'honneur du Palais-Royal, *Les deux plateaux* : des colonnes de différentes hauteurs peintes de rayures verticales dont la largeur est invariablement de 8,7 cm. C'était une tentative de retour au conceptuel auquel résistèrent pourtant de nombreux artistes tels que Yves Trémois, Moretti, César, Jean-Michel Folon, Vélickovic, Weisbuch ou Adami.

---

[472] Un cheval en bronze de Domenico Paladino a été installé sur la terrasse du MAMCS, le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg.

Par le choix de ses grandes expositions, le Centre Pompidou contribua à délimiter la scène artistique des années 80 puis 90 : *Paris-Paris* en 1981 ; *Jackson Pollock* en 1982 ; *Paul Klee* en 1985 ; *L'époque, la mode, la morale, la passion - Aspects de l'art d'aujourd'hui* en 1987 (la première exposition d'art contemporain) ; *Frank Stella* en 1988, *l'Atelier Brancusi* en 1989 ; *Francis Bacon* en 1990 ; l'*Arte povera* en 1996 ; *David Hockney* en 1996. Malheureusement les musées français ne s'intéressèrent qu'avec retard aux plasticiens importants de l'époque auxquels ils préférèrent les *valeurs sûres*. Ce parti pris provoqua l'installation au Palazzo Grassi, à Venise, de la collection de François Pinault alors qu'initialement elle devait être présentée à Boulogne-Billancourt.

4.3.2. La Musique

Lorsque l'on disserte sur la musique, en cette fin des deux premières décennies du XXI^{ème} siècle, il est impossible de faire l'impasse sur l'ouvrage de Francis Wolff « *Pourquoi la musique ?* ».[473] Dans le cadre d'un rapprochement entre Architecture et Musique, ce n'est pourtant pas l'ouvrage qui s'impose. En effet, si l'on veut étudier la maquette de Gaetano Pesce sur le plan musical, ce doit être en comparant *Architecture et Musique,* ou, mieux, en étudiant la *Musique de l'architecture.* Gaetano Pesce se définit volontiers comme architecte, designer, philosophe mais jamais comme musicien, du moins en tant que compositeur ou interprète. Il ne coiffe pas la double casquette d'architecte-musicien de sorte que le seul constat concernant son œuvre se rapporte à la musique *de* son œuvre, la musique que son œuvre dégage, la musique que l'on *voit* en *écoutant* sa maquette, au sens du *mot* de Paul Claudel : *l'œil écoute*.[474]

Il est habituel, lorsque l'on évoque l'architecture et la musique, de prétendre que l'architecture est *une musique figée* - formule que l'on trouve tant chez Schelling[475] que

---

[473] WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?,* Fayard, Paris, 2015. (458 p.). ISBN 978-2-13-685809. Les développements sur la Musique lui doivent beaucoup.

[474] Cet aphorisme a été adopté comme titre de l'exposition artistique tenue en Avignon lors du Festival de 1969. Depuis lors il fait les beaux jours de nombre de librairies et établissements dits « d'avant-garde ».

[475] SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie de l'Art (1802-1805),* trad. de l'allemand par Caroline Sulzer et Alain Pernet, éd. Jérôme Millon, Grenoble 1999 (Darmstadt 1990), p. 220 (395 p.) ISBN 978-2-841-370566. L'architecture y est qualifiée de « *conkrete Musik* » soit de « musique figée ».

chez Stravinsky[476] - et que les œuvres de la musique classique occidentale se seraient *solidifiées en objets* au point que leur complexité architectonique permettrait de les qualifier *d'édifices.* Sans pousser la métaphore aussi loin il est exact que chaque architecte est persuadé que ses créations architecturales *chantent* ou, pour le moins, qu'elles *vibrent à l'unisson*. Les théoriciens de l'œuvre de Le Corbusier ont ainsi souvent insisté sur l'harmonie de ses réalisations et leur rapport direct avec la musique.[477]

Il est indéniable que le lien est étroit entre l'architecture de certaines églises et la musique. Mais est-ce la musique qui a inspiré l'architecture de l'église ou, au contraire, l'architecture de l'église qui a suscité l'interprétation d'œuvres musicales ? Il est vraisemblable que ce serait à des préoccupations liturgiques plutôt que musicales que l'on devrait la géométrie pentagonale de la nef byzantine de Sainte-Sophie de Constantinople.[478] La basilique Saint-Marc de Venise possède cinq coupoles qui correspondent aux cinq parties de la messe : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. En revanche le théoricien de l'historicisme Oswald Spengler (1880-1936) s'extasiait devant la similitude entre le plan de l'église baroque bavaroise des *Vierzehn Heiligen (Quatorze saints* (1772)) et les quatre parties symétriques de la fugue à quatre voix en ut majeur de Jean-Sébastien Bach (1740).

Mais la maquette du *Pont pour l'Europe* n'est pas une église ; elle ne prévoit aucun espace réservé à une chapelle ou à un palais de la musique. Étant donné pourtant que Gaetano Pesce n'a formulé que des suggestions quant à la destination des pavillons, il n'est pas incongru d'envisager que l'un d'eux puisse accueillir - même partiellement - un édifice religieux ou de *solitude* comme il a intitulé l'un de ses projets.[479] (**Doc. LXXIV**).

> « *Je ne suis pas croyant, mais l'église me paraît essentielle dans la typologie de l'architecture. C'est ainsi que j'ai conçu ce projet souterrain, en 1974, pour la ville de New-York :* Church of Solitude, *une église pour s'isoler. On entrait dans les*

[476] STRAVINSKY, Igor, *Chronique de ma vie,* Paris, 2000 (1935), p. 64 (240 p.). ISBN 978-2-207251775.
[477] Le CORBUSIER, « L'Espace indicible » (1945), in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro hors-série spécial, « Art », avril 1946, pp. 9-17.
[478] « Architecture et Musique », in *Encyclopædia Universalis*, éd., Paris, 1965, T. II, pp. 298-320.
[479] Trois esquisses du projet d'origine, intitulé « *Une Église de l'isolement* », figurent au catalogue de l'exposition de 1996 à Paris, *Le temps des questions,* pp. 102-103.

*entrailles de la terre, comme dans de nouvelles catacombes. C'était un espace parallèle à notre monde saturé de communication. Son plan incliné évoquait la pente de la méditation, la remise en question, la déstabilisation volontaire. Cette pente était dynamique, elle permettait de fuir la répétition. Il n'était pas possible de construire cette église autrement qu'en béton, mais la lumière du jour traversait un prisme en résine. À l'entrée, l'humidité du terrain était canalisé dans un goutte-à-goutte qui tombait dans une vasque et qui signifiait le passage du temps. Ce projet a laissé perplexe les ecclésiastiques. Il a été présenté au cardinal-archevêque de Milan de l'époque, le cardinal Montini, futur pape Paul VI … sans résultat ! Les besoins changent. Le rôle de l'architecte est de les déchiffrer sous une forme parfois inattendue puis de les satisfaire. Avant de combler un besoin nouveau, encore faut-il le comprendre. Combien d'églises du XX*ème *siècle a-t-on continué à construire comme il y a sept cents ans ? Quel immobilisme conceptuel !* ».[480]

Un espace de *solitude* (à l'image de la *chapelle* de Gaetano Pesce (**Doc. LXXIV - LXXV**)) pourrait être aménagé dans l'un des bâtiments qui composent le pavillon de l'Italie qui le *prêterait* au Vatican. Une salle de concert pourrait aussi être installée dans l'un des pavillons nationaux ou en plein air, sur l'un des blocs en béton de l'Europe cartographiée.

Très jeune Gaetano Pesce a été initié à la musique :

« *Ma mère m'a beaucoup instruit sur ce qu'est la musique. Elle m'a appris ce qu'est une forme d'art en lien avec son temps, elle m'a fait comprendre la valeur et l'authenticité de Beethoven ou de Stravinski, et l'inauthenticité de l'*Adagio *d'Albinoni, qui semblait remonter au XVIII*ème *siècle alors qu'il avait été composé au XX*ème.[481] *Je suis resté très à l'affût de ce qui fait la sensibilité d'une époque, son centre de gravité* ».[482]

L'association des termes *architecture* et *musique* n'implique pourtant pas l'obligation d'une *musique réelle.* La maquette du pont - dans l'esprit des spectateurs - peut *chanter* métaphoriquement et c'est cette *apparence musicale* qui est essentielle. Il a été

480 PESCE, Gaetano, « Église », in *Réinventer …., op. cit.,* pp. 67-68.
481 Cette remarque résulte incontestablement d'une erreur car Albinoni a vécu à Venise de 1671 à 1751.
482 PESCE, Gaetano, « Enfance », in *Réinventer …., op. cit.,* pp. 70-71.

remarqué que sa forme en « S » pouvait avoir un rapport avec la clé de sol mais il convient de pousser plus loin l'analyse *musicale*.

La musique est présente aussi en peinture : *Les touches de piano, Le Lac* de František Kupka en est un exemple particulièrement représentatif (**Doc. IC**). Au bas de cette toile des doigts se promènent sur des barres verticales blanches et noires qui représentent des touches de piano. Kupka indique ainsi que les sons engendrent la scène dont chaque personnage symbolise une note : il abandonne la réalité en faveur de l'abstraction, ce en quoi il crée une peinture d'avant-garde qui ne sera reconnue qu'au dernier quart du XX^{ème} siècle. Pour Kupka cette toile ne constitue que la première étape d'une représentation de la musique dans des œuvres qui, dorénavant, seront totalement abstraites.[483]

4.3.2.1. Les observations de quelques écrivains

> « *Écouter l'espace, construire le son, des métaphores que l'art contemporain pratique à la lettre. Mais rythmes et proportions sont depuis des siècles considérés comme les dénominateurs communs de l'architecture et de la musique, dont les influences réciproques ont suivi diverses voies* ».[484]

Philostrate évoquait ainsi la construction des remparts de Thèbes : « *Amphion* [485] *[…] parla aux pierres le langage de la mélodie et les voici ainsi qui, dociles à ses accents, accoururent en foule […] attirées par le chant, elles écoutent, elles s'assemblent pour élever les murailles* ».[486]

---

[483] Catalogue de l'exposition Kupka, Paris, Grand Palais, du 21.III au 30.VII.2018. ISBN 978.2.7118.6391-4.

[484] JUNOD, Philippe, « Architecture et Musique. Une complicité séculaire », in *Art et Architecture,* 2009-3, pp. 6-12, auquel ce développement doit beaucoup.

[485] Le Petit Robert, des noms propres, éd. 1996, p. 73, consacre à Amphion cette courte notice : « *Fils de Zeus et d'Antiope,, poète et musicien. Aidé de son frère Zéthos, il tue Circé qui a maltraité leur mère, puis bâtit les remparts de Thèbes, attirant les pierres au son de sa lyre* ».

[486] PHILOSTRATE, « Images (Eikones) », in *La galerie des tableaux,* trad. du grec ancien par A. Bougot, Belles Lettres, Guillaume Budé, Paris, 1991, pp. 25-27.

Le mythe de la lyre d'Amphion est souvent évoqué : il est la *contre-épreuve*[487] des trompettes de Jéricho annonciatrices de la chute des murailles de la ville au septième tour qu'en auront effectué ses assaillants. Paul Valéry, sur le sujet d'Amphion, a écrit un court mélodrame [488] mis en musique par Arthur Honegger et dédié à Ida Rubinstein.[489] Cinq vers prêtés à Apollon s'adressant à Amphion résument le mythe de l'édifice qui prend corps au seul son de la lyre :

> « *Je t'ai choisi,*
> *Je te remets l'arme prodigieuse,*
> *La Lyre ! ..., / Arme-toi de la Lyre ! Éveille le son vierge !*
> *Que ma lyre enfante mon Temple ! …* ».[490]

Goethe a repris le mythe d'Amphion en l'attribuant à Orphée qui, au son de sa lyre, édifia une ville entière.[491] Friedrich Schlegel voit dans l'architecture une *musikalische Plastik* une sculpture musicale. J.-S. Bach est souvent qualifié d'architecte et son œuvre est comparée à une cathédrale. Théophile Gauthier, de passage à Saint-Petersbourg, voyait dans la cathédrale Saint-Isaac « *une belle phrase de musique […] une symphonie de marbre […] les renversements obligés d'une fugue* ».[492] Paul Valéry trouve une « *correspondance entre Tannhäuser et la façade de la cathédrale de Reims* ».[493] György Kurtag évoque lui aussi la cathédrale de Reims mais se réfère en sus à celle de Chartres pour souligner la parenté entre les perceptions optique et acoustique.[494] Pour Goerres l'architecture serait une « *gefrorene Musik* », une musique gelée. Joseph-

---

487 JUNOD, Philippe, *op. cit.*

488 Représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 23 juin 1931 et à Coven Garden le 13 juillet 1931. Au sujet de son mélodrame Valéry prononça une conférence le 14 janvier 1932, in *Œuvres*, T. 2, Paris, 1960, Gallimard-La Pléiade, pp. 1277-1287.

489 VALÉRY, Paul, « Amphion », in *Œuvres*, T. 1, Gallimard-La Pléiade, Paris, 1957, pp. 166-181.

490 VALÉRY, Paul, « Amphion », *op cit,* p. 176.

491 GOETHE, Johann Wolfgang, *Maximen und Reflexionen*, in Goethes Werke ; Schriften Kunst, Hamburg, 1967 (6ème éd.), p. 474. Goethe qualifie aussi l'architecture d'« *erstarrte Musik* », musique solidifiée.

492 GAUTHIER, Théophile, *Voyage en Russie,* éd. La boîte à documents, Paris 1997, pp. 327-328 (566 p.) ISBN 2-84316-009-X.

493 VALÉRY, Paul, « Paradoxe sur l'Architecte », in *l'Âme et la danse, Eupalinos,* Paris, 1931 (1867), pp. 193-198 : la citation figure en page 196, référence donnée par M. Junod. *op. cit.*

494 KURTAG, György, « Entretien avec A. Varga Balint », in *Ligeti/Kurtag,* Contrechamps 12-13, 1990, p.180.

Mathias Hauer inverse la formule en comparant le compositeur à un « *architecte musical* »,[495] ce à quoi

souscrit Moritz Hauptmann qui fait de la musique une « *flüssige Architektur* »,[496] une architecture fluide,[497] préfigurant *l'architecture mobile* de Xenakis.[498]

4.3.2.2. La collaboration entre architectes et musiciens

Les vocations doubles ne sont pas rares et moins encore les architectes mélomanes. Des architectes se sont inspirés d'œuvres musicales : Toyo Ito s'est inspiré de Takemitsu et Libeskind de Schönberg. La réciproque est vraie : lors de la consécration de la cathédrale de Salzbourg (Autriche) en 1628, le compositeur Orazio Benevoli avait dispersé choristes et musiciens dans toute l'église ; cette disposition a fait école : nombre de compositeurs et de chefs d'orchestre l'ont adoptée et adaptent dorénavant leurs interprétations à l'architecture intérieure de la cathédrale, en particulier lors du Festival d'été. Le *Canticum sacrum* de Stravinsky créé en 1956 pour la basilique Saint-Marc de Venise - dont les cinq coupoles répondent aux cinq parties de l'œuvre - renoue avec la tradition des *Sacrae symphoniae* que Giovanni Gabrieli y a créées.[499]

---

495 HAUER, Joseph-Matthias, « L'essence du musical. Du mélos à la timbale. Technique dodécaphonique », in *Publications de la Faculté des Lettres de Nice,* numéro spécial 51, 2000, p. 119.

496 HAUPTMANN, Moritz, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik,* Leipzig, 1853.

497 GÉTREAU, Florence, *Voir la Musique,* Citadelle-Mazenod, 2018.

498 XENAKIS, Iannis, *Musique de l'Architecture,* éd. Parenthèses, Marseille, 2006, p. 79 (448 p.). ISBN 978-2-86364-129-3.

499 JUNOD, Philippe, « Architecture …, *op. cit.*

M. Junod relève « *des collaborations qui témoignent d'une complicité réelle* ». Ainsi celles de Daniel Libeskind avec Simon Bainbridge, de Renzo Piano avec Luigi Nono, de Pierre Boulez avec Luciano Berio. Fritz Bornemann a construit, lors de l'Exposition Universelle d'Osaka (Japon) en 1970, un pavillon spécialement conçu pour l'interprétation d'une œuvre de Karlheintz Stockhausen. La spatialisation de la musique contemporaine a multiplié de telles initiatives.[500] S'il n'est pas question de construire un bâtiment à l'occasion de chaque œuvre contemporaine, en revanche il est nécessaire de choisir un local approprié à son interprétation. C'est ce qui explique la variété des espaces où, chaque automne à Strasbourg, sont interprétées des œuvres contemporaines dans le cadre du festival *Musica*. Il en est de même des *Sound architectures* de Bernhard Leitner et de son *Cylindre sonore* dans le parc de la Villette. L'architecture ne serait donc plus le réceptacle mais le produit de la musique.[501] Certaines performances en arriveraient même à *habiter un objet musical* ou à *jouer d'un instrument architectural*.[502]

Vitruve, Athanasius Kircher, Alfred Loos s'intéressaient déjà à l'acoustique, un domaine très contemporain comme en témoignent les actuelles cités de la musique, opéras, salles de concert construites récemment à Sydney, Montreux, Lucerne ou Pékin : on y a actualisé l'esprit de *modernité* qui avait présidé à la construction du *Beethovenhaus* à Bonn (1908), du *Wagnertheater* (1910) à Berlage, du *Festspielhaus à* Bayreuth ou du *Palau de la Musica* à Barcelone.[503] Les architectes contemporains s'intéressent aussi à la décoration des édifices consacrés à la musique : Schinkel, Van de Velde, Guimard, Behrens, Olbrich. Mais aussi les peintres : le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg est actuellement dépositaire du *Salon de la musique* conçu en plaques de céramique par Kandinsky, une œuvre qui, longtemps, a décoré un petit salon d'Artcurial, avenue Matignon à Paris. Olivier Debré a conçu le rideau de

---

500 CHOUVEL, Jean-Marc & SOLOMOS, Makis, *L'espace Musique / Philosophie,* éd. l'Harmattan, Paris, 1998 (448 p.). ISBN 978-2-7384-65931.

501 DAUTREY, Jehanne, et *alii* « Musique, Architecture », in *Rue Descartes,* 56, Paris, 2007.

502 BRIDOUX-MICHEL, Séverine, « Architecture et Musique : une rencontre utopique ? », in *Archistorm,* 22, 2006, pp. 54-56. Cité par Philippe Junod, « Architecture et …, *op. cit.,* p. 2.

503 GLOGAU, Hans Ulrich, *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthaüser,* Hindelsheim, 1989 ; BERANEK, Leo, *Concert Halls and Opera Houses. Music, Acoustics and Architecture,* New-York, 2004 ; BAUER, Chantal et *alii* « Musique et architecture » in *Monuments historiques,* 175, 1991, pp. 2-104. Cités par Philippe Junod, « Arcitecture et …, *op. cit.,* p. 2.

scène, symboliquement jaune, de l'Opéra de Pékin et celui, rouge et bleu, de la Comédie Française à Paris.

Inversement, des musiciens se sont inspirés d'architectes : Rameau se réfère à Briseux dans sa correspondance de 1750 ; Busoni dessine un schéma architectural pour expliquer la structure de sa *Fantasia Contrappuntistica ;* Brian Ferneyhough s'inspire - y compris dans le titre - de Piranèse avec ses *Carcereri d'invenzione* (1984-1987) ; Edgar Varèse évoque l'église romane Saint-Philibert de Tournus,[504] etc.

4.3.2.3. Une certaine vision du monde

Pour Viollet-le-Duc la musique et l'architecture sont *jumelles.*[505] Saint-Augustin les aurait qualifiées de *sœurs* : le propos semble apocryphe car il n'en est fait état qu'au XV^{ème} siècle mais il reflète bien l'idée que l'on se faisait de l'esthétique à la Renaissance. Lors de la querelle dite du *Paragone*, les Arts se disputaient à propos de leur statut : l'Architecture, eu égard à ses liens avec la Géométrie et l'Arithmétique, prétendait au statut d'art libéral au même titre que l'Astronomie et la Musique.[506] Une anticipation de la dispute entre le professeur de danse et le maître d'armes du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière.

« *Architecture et Musique communient ainsi sous les espèces de la mathématique* » (Junod). Brunelleschi cherchait à retrouver les grands modèles de l'antiquité et leur sens de la « *proporzione musicale* ».[507] Mais c'est Vitruve qui a introduit la musique dans les théories architecturales.[508] Nicolas Le Camus de Mézières y souscrit entièrement lorsqu'il proclame : « *La musique a les rapports les plus intimes avec l'Architecture : ce*

---

504 MEYER, Félix & ZIMMERMANN, Heidy, *Edgar Varèse Komponist, Klangforscher, Visionâr*, Bâle, 2006, pp. 310-312. Cité par Philippe Junod, « Arcitecture et …, *op. cit.,* p. 2.

505 VIOLLET-Le-DUC, Eugène, *Entretiens sur l'architecture (1858-1872),* éd. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1995 (1977), pp. 12, 19-20 (450 p.). ISBN 978-2-8700-90763.

506 PACIOLI, Luca, *De divina proportione,* éd. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014 (fac-similé de l'éd. originale, Venise, 1509), dessins de Léonard de Vinci, pp. 56-57 (324 p.) ISBN 978-1-50082-1456.

507 TUCCIO MANETTI, Antonio di, *Vita di Brunelleschi,* éd. Carlachiara Perrone, Rome, 1992, p. 64.

508 GERMANN, Georg, *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale.* Lausanne, éd. Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016 (1991) (327 p.). ISBN 978-2-88915-167-7.

sont les mêmes consonances et les mêmes proportions ».[509] Quant à François Blondel, l'intitulé de l'un des chapitres de son *Cours d'architecture* (1698) suffit à résumer son point de vue : *Architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture.* Il y précise que « *la division des bandes de l'architrave ionique suivant ces nombres 5,4,3 nous semble belle parce qu'elle produit en musique une consonance* ». Diderot lui aussi, fait allusion aux « *rapports que musique et architecture ont en commun*».[510] La doctrine de la musique des sphères - *musica mundana* - avait entraîné au Moyen Âge, l'idée d'un dieu architecte assurant l'harmonie du cosmos.

Mais il est nécessaire que la musique corresponde à ce que l'on désire évoquer, ce pourquoi Gaetano Pesce précise : « *Pour lui* [à Yeti] *rendre hommage, j'ai planté quelques bâtons d'encens et composé une musique spéciale yéti, en allant enregistrer des moines bouddhistes au Japon. En passant leur litanie à l'envers, j'ai obtenu une mélodie absolument déroutante. J'ai traité le son comme une matière, en lui donnant un usage différent. Une maison de production de disques s'en est emparée* ».[511]

À l'appui de ces conceptions *intersidérales* de la musique et de l'architecture, il convient de citer deux personnalités qui étaient architectes et musiciens : Le Corbusier et son collaborateur pendant une petite décennie, Iannis Xenakis.

4.3.2.3.1. Le Corbusier

[509] LE CAMUS de MEZIÈRES, Nicolas, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations,* éd. Hachette BnF, 2012, (Paris, chez Benoît Morin, imprimeur-libraire, rue St. Jacques MDCCLXXX), p. 11 (291 p.). ISBN 978-2-01268-6793.

[510] DIDEROT, Denis, « L'origine de la nature du Beau », in *Œuvres complètes, esthétiques,* Chronologique, Le Club français du Livre, T. XIII, Paris, 1972, p. 919.

[511] PESCE, Gaetano, « Yeti », in *Réinventer le monde …, op. cit.,* p. 217.

C'est dans ses écrits et dans ses œuvres picturales et architecturales que le Suisse Le Corbusier[512] a su réaliser la synthèse des problèmes posés par l'architecture. Issu d'une famille de musiciens - sa mère était professeur de piano et son frère Albert violoniste et compositeur - il était lui-même mélomane et théoricien. Il a créé le *Modulor* dont s'est inspiré Xenakis dans son œuvre musicale *Metastaseis* en 1955. Le *modulor* est un manifeste visant à l'unité cosmique résumé dans son sous-titre : *Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique.*[513] Le Corbusier y précise que dans tout ce qu'il fait « *La musique est toujours présente* [car] *la musique et l'architecture dépendent de la mesure* ». Xenakis était conscient de ce que Le Corbusier lui avait appris puisqu'il reconnaissait :

> « *Des arches pouvaient alors être jetées entre musique et architecture. Les pans de verre ondulatoires sont un exemple concret du passage du rythme, des échelles musicales (oreille) à l'architecture comme plus tard le passage des* glissandi *en masse des cordes à la définition des coques réglées du pavillon Philips […].*[514] *Cette démarche, cette expérience acquise chez et avec Le Corbusier, m'a […] aidé à concevoir ma musique aussi comme un projet d'architecture* ».[515]

En 1955 Le Corbusier commanda à Edgard Varèse une œuvre spécialement conçue pour l'inauguration de sa chapelle de Ronchamp. (**Doc. C**).

---

[512] De son vrai nom, Charles-Édouard Jeanneret, né à La Chaux-de-Fonds (Suisse) en 1887, mort à Roquebrunne-Cap-Saint-Martin (France) en 1965.

[513] LE CORBUSIER, *Le Modulor,* éd. de l'architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1954, pp. 29 & 131 (239 p.).

[514] Il s'agit du pavillon construit par Le Corbusier pour Philips à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. BRIDOUX-MICHEL, Séverine, « Musique, architecture, un projet multimedia : le Pavillon Philips de l'Exposition Universelle de 1958 », in et sous la direction de Roberto BARBANTI, Éric LYNCH, Carmen PARDO & Makis SOLOMOS, *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique,* éd. L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 91-103. ISBN 978-2-74756-6919.

[515] XENAKIS, Iannis, « Préface », in Sergio FERRO, Chériff KEBBAL, Philippe POTIÉ & Cyrille SIMONNET, *Le Corbusier. Le couvent de la Tourette,* Marseille, 1987, p. 5. ISBN 978-2-86364-047-X.

4.3.2.3.2. Iannis Xenakis [516]

Dès le début de ses *Musiques formelles,*[517] Xenakis précise sa conception de l'art :

> *« L'art (et surtout la musique) a bien une fonction fondamentale qui est de catalyser la sublimation qu'il peut apporter par tous les moyens d'expression. Il doit viser à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite. Si une œuvre d'art réussit cet exploit ne serait-ce qu'un instant, elle atteint son but. Cette vérité géante n'est pas faite d'objets, de sentiments, de sensations, elle est au-delà, comme la 7ème de Beethoven est au-delà de la musique. C'est pourquoi l'art peut conduire aux régions qu'occupent encore chez certains les religions* ».[518]

Lors de la soutenance de sa thèse en doctorat d'État en 1976, Xenakis se comparaît à un *artisan mosaïste* dont les œuvres - musicales, architecturales, visuelles, écrites - formaient le canevas.[519] C'est pourquoi il plaidait pour un nouveau type d'artiste-concepteur qui « *devra posséder des connaissances et de l'inventivité dans des domaines […] variés, en somme, une sorte d'universalité, mais fondée, guidée, orientée par et vers les formes et les architectures* ».[520] Il acquit une expérience personnelle d'architecte dès ses débuts en musique,[521] ce qui lui conféra une certaine originalité à l'égard de ses confrères :

> « *Il me fallait organiser ces nouveaux matériaux*. *J'avais l'habitude de dessiner des plans ; cela me donnait un avantage sur d'autres compositeurs. Il m'était*

---

[516] KANACH, Sharon, *Iannis Xenakis, Musique de l'architecture,* textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par, éd. Parenthèses, Marseille, 2006. ISBN 2-86364-129-3.
Ce développement lui doit beaucoup.

[517] XENAKIS, Iannis, « Οί τάσείς τίς γάλλικίς μουσικίς », « Oi simerines taseis tis gallikis mousikis » [Les tendances actuelles de la musique française], in *Epitheorisi technis* (Athènes), n° 6- 55, pp. 466-470.

[518] XENAKIS, Iannis, *Musiques formelles,* Paris, Stock, 1981 (1963), p. 15. ISBN 978-2-2340-15104.

[519] XENAKIS, Iannis, *Arts, Sciences, Alliages,* tr. du grec moderne par Sharon Kanach, éd. Castermann, Tournai, 1979, p. 19 (152 p.).

[520] *Ibid.* p. 14.

[521] Il est inutile, dans le cadre d'un travail sur Gaetano Pesce, de développer la biographie de Xenakis. Elle est régulièrement mise à jour et disponible en ligne sur www.iannis.xenakis.org.

beaucoup plus facile d'aborder la musique au moyen d'un graphique qu'en utilisant la notation classique qui ne m'a jamais permis de tout voir à la fois ».[522]

L'architecture de Xenakis doit être regardée comme une transposition spatiale de structures musicales qui établissent des « *hauteurs/temps spécifiques* » (Sharon Kanach).

Mais il faut « *écarter l'Esthétique, la remplacer par ce qui est traitable. Pas de littérature* ».[523] Cette mise en garde de Xenakis pourrait émaner de Gaetano Pesce qui supprime de ses œuvres tout ce qui pourrait être considéré comme purement esthétique, donc inutile. Quand Gaetano Pesce *commente* c'est seulement pour expliquer son travail duquel il exclut systématiquement toute *littérature :* il le précise dans l'article *commentaire* dont il convient - à ce stade de notre étude - de citer à nouveau la phrase essentielle :

« *Dans le design, ce que j'appelle commentaire n'est pas un bavardage. Au contraire, il tient dans une forme, dans un mélange de couleurs, dans l'angle d'un pied de table. L'art est un commentaire de la réalité. Cela concerne aussi bien l'architecture que le design, la cuisine que la mode, la musique ou la poésie* ».[524]

Certains estiment que la vision de Xenakis - et celle de Gaetano Pesce - serait trop utopique, ce que l'un et l'autre ont d'ailleurs souvent revendiqué. Pourtant, lorsque leurs projets ont été réalisés, le résultat s'est révélé parfaitement fiable et l'intérêt, incontestable.

À l'école polytechnique d'Athènes, Xenakis avait choisi comme sujet de diplôme *Les utilisations du béton armé.* Ses cahiers d'étudiant datés de cette époque sont remplis

---

522 XENAKIS, cité par MATOSSIAN, Nouritza & DILE, Léo, *Iannis Xenakis,* trad. de l'anglais par Nouritza Matossian, Fayard/Sacem, Paris, 1981, p. 112 (325 p.). ISBN 978-2-213010-366.

523 Archives Xenakis, BnF, carnet 37, note du 10 septembre 1966. Cité par Sharon Kanach.

524 PESCE, Gaetano, « Commentaire », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 48.

d'analyses et d'études relatifs aux ponts de Robert Maillart.[525] Cet intérêt pour les ponts le rapproche encore davantage des préoccupations de Gaetano Pesce.

4.3.2.3.3. Notre-Dame-de-la-Tourette, œuvre commune de Le Corbusier et de Xenakis

Le Corbusier confia à Xenakis le chantier du couvent de Notre-Dame-de-la-Tourette, proche de Lyon. Il s'agit donc d'une œuvre commune aux deux architectes-musiciens. Dans sa biographie de Xenakis, Nouritza Matossian souligne les *coïncidences* entre la conception du couvent de la Tourette et celle de *Metastaseis,* la première œuvre majeure pour orchestre de Xenakis : celui-ci a d'ailleurs reconnu la pertinence de l'observation : « *Je me suis aperçu qu'en architecture, les problèmes étaient les mêmes qu'en musique. L'architecture m'a enseigné une chose qui diffère de la façon dont travaillent les musiciens : c'est de considérer la forme d'ensemble de la composition* ».[526]

Effectivement, seul l'architecte peut *voir* son projet dans sa globalité. Le musicien au contraire, ne peut ni voir ni entendre sa musique globalement : chaque page doit en être lue et jouée séparément alors que l'œuvre complète *est* la succession de chacun de ces moments successifs. La maquette de Gaetano Pesce, elle, peut être embrassée d'un seul regard mais faire aussi l'objet d'un examen détaillé de chacune de ses composantes.

La façade du couvent construit à La Tourette proclame, à elle seule, cette « *tangence de l'architecture et de la musique* ». Mais l'œuvre architecturale commune de Le Corbusier et de Iannis Xenakis ne peut être évoquée sans que soit mentionnée leur *invention* la plus emblématique, dite des *pans de verre ondulatoires*. Cette découverte intègre les concepts mathématiques du *Modulor* de Le Corbusier, appliqués par Xenakis, musicien, dans son travail d'ingénieur et d'architecte. Le résultat, *personnifié*

[525] Robert Maillart (1872-1940), ingénieur suisse, formé à l'École polytechnique fédérale de Zurich. Il est surtout reconnu pour ses réalisations de ponts en béton armé.

[526] XENAKIS, Iannis, in MATOSSIAN, Nouritza, *Iannis Xenakis, op. cit.,* p. 122.

sur les façades du couvent de la Tourette, y constitue une nouvelle dimension rythmique du discours architectural.[527]

> « *Un jour, Le Corbusier arrive de l'Inde où il travaillait sur Chandigarh ; il a une idée. Il dit : "En Inde, ils mettent dans les murs de grandes plaques de verre. C'est un moyen bon marché de bâtir des murs transparents, des colonnes verticales avec du verre entre elles. Peut-être pourrions-nous faire une véritable grille." Il m'a demandé de développer cette idée pour l'Inde. J'ai disposé verticalement des plaques de verre de densités variables, comme des accordéons, et j'ai fait un tableau de tous les agrégats dont je pouvais disposer* ».[528]

Ce procédé innovant et élégant résolvait par analogie musicale un problème purement architectural. Xenakis développa ce concept dans ses œuvres musicales - à partir de 1954 avec *Metastaseis* - pour aboutir à une formalisation nouvelle par superpositions de calculs stochastiques que Le Corbusier a préféré qualifier *d'écrans de verre musicaux*.[529]

C'est à l'occasion de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, que Xenakis composa son *Poème électronique.* Quant au couvent commandé par les Dominicains à

Le Corbusier il n'a pas obtenu - semble-t-il - le résultat escompté. Le Professeur émérite strasbourgeois François Boespflug,[530] lui-même ancien Dominicain, en a donné une explication (**Doc. CI**) :

> « [On] *me fit signe […] pour que je prenne la parole au cours du colloque international […] organisé pour le centenaire de la naissance de Le Corbusier*

---

527 KANACH, Sharon, « Les pans de verre ondulatoires, vers 1955 », in *op. cit.,* p. 11.

528 XENAKIS, Iannis, in MATOSSIAN, Nouritza, *Iannis Xenakis, op. cit.,* pp. 78-79.

529 LE CORBUSIER, *Le Modulor 2 : la parole est aux sages. Suite de Le Modulor 1948,* Boulogne-sur-Seine, éd. l'Architecture d'Aujourd'hui, 1953, p. 340.

530 DENEKEN, Michel, LEGRAND, Thierry, ZWILLING, Anne-Laure (dir.), *Une certaine image de Dieu. Hommage à François Boespflug,* Presses Universitaires de Strasbourg, 2015 (290 p.). ISBN 978-2-86820-9375.

(1887-1965). Le sujet […] était l'évaluation non pas esthétique mais fonctionnelle, par un Dominicain, du couvent de la Tourette près de l'Arbresle […] J'expliquai posément que ce couvent, construit en dialogue entre Le Corbusier et le Père Marie-Alain Couturier avec l'entière approbation du Provincial de Lyon et de son conseil, m'apparaissait néanmoins comme une aberration : Saint-Dominique a fondé son Ordre pour que les frères vivent et prêchent en ville et non aux champs. Comment expliquer que l'on ait pu laisser un architecte prendre explicitement pour modèle de ce couvent le monastère cistercien du Thoronet en rase campagne ? Faut-il que les frères de ce temps-là aient été mondains pour passer allégrement sur ce qui fait leur identité religieuse profonde, pourvu qu'ils puissent être gratifiés d'un couvent new-look par un architecte-vedette, et s'en sentir flattés ! L'avenir le dira avec une cinglante rapidité : cet édifice était une devanture inadaptée. Il ne fera pas l'affaire au-delà d'une dizaine d'années et condamnera les frères qui y vivent à une existence de vestales vouées à le faire visiter toute l'année à des cohortes de touristes asiatiques ».[531]

4.3.2.3.4. L'influence de Le Corbusier et de Iannis Xenakis sur Gaetano Pesce

La *découverte* des pans en verre ondulatoires a vraisemblablement influencé Gaetano Pesce qui, astucieusement, l'a interprétée à son avantage sans toutefois réaliser des murs en verre. En revanche il a adopté la conception des cloisons lumineuses coloriées à l'instar des vitraux, en créant des claustras en plastique transparent. En cela se justifie l'hypothèse que Gaetano Pesce a pu être influencé par les *pans en verre ondulatoires* de Xenakis, qualifiés de *pans en verre musicaux* par Le Corbusier.

Gaetano Pesce, admirateur de Le Corbusier, lui a rendu hommage :

« *Nos sociétés ont besoin de bureaux, d'usines, d'habitations. Un bâtiment peut avoir une décoration, il peut être élégant, avoir du style, sans pour autant accéder à la dimension de l'architecture. L'une des frontières entre le bâtiment et l'architecture, c'est la demande. Si on satisfait la demande du marché, on n'utilise que très rarement les matériaux nouveaux et on ne fabrique qu'un produit. Mais si*

[531] BOESPLUG, François, *Pourquoi j'ai quitté l'Ordre … et comment il m'a quitté,* éd. J.-C. Béhar, Paris 2016, p. 44 (126 p.). IBSN 978-2-915543-51-3. BOESPFLUG, François, « Un point de vue sur la Tourette », in T. Paquoy, éd., *Les passions de Le Corbusier,* (Actes du coll. intern. « Le Corbusier », de Paris/Nanterre, 1988), Paris, Ed. de la Villette, 1989, pp. 129-138.

on innove avec une forme que le marché ne demande pas, on est peut-être dans l'architecture. Quand Le Corbusier crée l'église de Ronchamp (**Doc. C**), *il crée quelque chose qui n'est pas réclamé par le marché. On n'en comprend la valeur qu'après coup. Le véritable architecte, comme le vrai designer, crée ce qui n'est pas demandé* ».[532]

Gaetano Pesce, convié à l'inauguration de la Philharmonie de Paris dans le parc de la Villette, a été très impressionné par ce « *nouveau temple de toutes les musiques où l'auditeur est totalement immergé dans le son, un exploit acoustique et architectural signé Jean Nouvel* ».[533] Il est regrettable toutefois qu'aucune municipalité n'ait encore fait appel à lui pour construire un *palais de la musique.*

En conclusion à cette section consacrée à la musique de l'architecture, on peut déplorer que Philippe Garnier[534] n'ait pas interrogé Gaetano Pesce sur la musique : aucun article ne lui est consacré dans l'Abécédaire de 2017. À défaut, il semblerait possible que dans la salle d'exposition de la maquette au Musée Historique de Strasbourg, soit diffusée en sourdine la neuvième symphonie de Beethoven, l'hymne européen qui accompagnerait symboliquement par l'ouïe l'actuelle Union Européenne ; ou bien une œuvre de Luigi Nono qui jusqu'à sa mort (1990) a été le proche voisin de Gaetano Pesce au *sestiere Canareggio* de Venise. Cela au profit de ceux des visiteurs qui n'*entendraient* pas la maquette ou n'en *verraient* pas la musique.

4.3.3. L'Architecture

Plusieurs salles du Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, sont consacrées à l'architecture et plus spécialement à des dessins d'architectes et à des maquettes contemporaines de celle du *Pont sur le Rhin*. Des encarts précisent la

---

532 PESCE, Gaetano, « Bâtiment », in *Réinventer …, op. cit.,* p. 32.

533 TRETIACK, Philippe, « Philharmonie de Paris : la musique à 360° », in *Beaux-Arts Magazine,* BAM 367 de janvier 2015, pp. 100-105. M01081. L'article mentionne quatre autres récentes Philharmonies très remarquables, celles de Hambourg (Allemagne), Porto (Portugal), Oslo (Norvège) et Moscou (Russie).

534 L'interviewer de Gaetano Pesce dans son *Abécédaire : réinventer le monde sensible.*

tendance architecturale européenne de cette époque, celle de la fin des années 80 et du début des années 90 du vingtième siècle. À propos des années 80 :

> « *Cette salle confronte architecture et sculpture à partir de projets de nature plastique distincte. Elle met en évidence des questionnements propres aux années 1980-1990 où les frontières entre les disciplines conduisent plasticiens et architectes à définir leurs œuvres comme de véritables disciplines.*
>
> « *Si les œuvres des artistes allemands Reinhardt et Thomas Schütte - deux protagonistes essentiels du développement de la sculpture des années 1980 - explorent les relations au moins sous forme de maquettes […] certaines grandes utopies du modernisme architectural - dont les dessins et maquettes de l'Italien Aldo Rossi* (**Doc. CIV - CV**) *- proposent en écho de nouvelles typologies imaginaires inspirées des villes idéales et d'un espace public comme un théâtre.*
>
> « *Artistes et architectes suggèrent ainsi une réflexion aux multiples réminiscences pour des monuments de notre monde contemporain* ».

Et à propos des années 90 :

> « *Alors que le terme « déconstructivisme » - courant architectural prônant la décomposition et la critique du langage architectural - prédomine pour décrire les années 90, la philosophie structuraliste a marqué bien davantage l'époque, introduisant de nouvelles logiques de conception, de composition et d'usage des matériaux. Cette dimension conceptuelle de l'architecture se retrouve chez Bernard Tschumi qui en est l'un des principaux acteurs, chez Daniel Libeskind, dans son projet d'Extension du Musée Juif de Berlin, ou dans les premiers projets d'inspiration expressionniste de l'agence Himmelblau. Si la Maison Mizae d'Hiromi Fujii fait office de manifeste de cette recherche linguistique et morphologique de l'espace, la Kiasma de Steven Holl relève d'une approche plus phénoménologique. On retrouve dans « Signal Box » d'Herzog et de Meuron un intérêt pour la perception, un attrait pour les formes organiques chez « Futur System », tandis que Toyo Ito privilégie la légèreté et la fluidité* ».

De nombreux architectes et de nombreuses œuvres d'art ont déjà été évoquées à propos de la construction des ponts. Il en est un, cependant, qui semble avoir pu influencer davantage Gaetano Pesce lors de l'établissement de sa maquette, du double

fait que sa réalisation est relativement contemporaine du projet d'*un Pont pour le Rhin* et que ses architectes, eux aussi, sont italiens. Il s'agit d'un « *pont à part* »,[535] construit par les architectes associés Sergio Musmeci et Zenaïde Zanini.

Gaetano Pesce a certainement eu connaissance de l'élaboration de ce pont : construit de 1966 à 1976 sur la vallée du fleuve Basento, il relie la capitale régionale Potenza au reste de l'Italie. Il est vraisemblable que ce pont a intéressé Gaetano Pesce car, échappant à tous les stéréotypes, l'infrastructure de sa base est constituée de fortes courbures en quarts et demis cercles tandis que son tablier - au contraire de celui du pont de Gaetano Pesce - reste parfaitement rectiligne.

4.3.3.1. *Un pont pour le Rhin* et le pont sur le Basento

Il est intéressant d'évoquer le pont sur le Basento à propos du projet *d'un pont pour le Rhin* car il a été conçu par deux architectes italiens spécialisés dans la construction de ponts : Sergio Musmeci (décédé en 1988) et son associée Zenaide Zanini. Eux-mêmes, en 1971,[536] avaient déjà conçu un projet de pont sur le détroit de Messine, œuvre qui a donné lieu à plusieurs publications.[537] Mais leur projet n'a pas été davantage retenu que celui de Gaetano Pesce. Sur les vingt-trois projets de ponts présentés par leur agence, cinq ont été construits en Italie : le pont sur le Basento, la jonction de l'autoroute Rome/Civitavecchia en 1963, les ponts jumeaux sur le fleuve Vara à Benvenino (1972 à 1978) et le pont qui surplombe la *Via Appia* à Rome (1980 à 1985).

---

535 JONES, Victor J., *Un pont à part. Sergio Musmeci & Zenaïde Zanini, Potenza 1966-1976,* trad. de l'anglais par Gauthier Bolle, éd. MêtisPresses, 2016. ISBN 9-782940-563098.
Ce développement lui doit beaucoup.

536 Quarante ans par conséquent avant le projet de Gaetano Pesce (2011).

537 En 1971 : « Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *L'industrie delle construzioni,* « L'attraversamento dello Stretto di Messina », mars-avril ; « Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Acciao,* mars-avril ; « Il Ponte sullo Stretto di Messina : la luce più grande del mondo » in *Domus,* n° 494, pp.2 sq. ; « Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Deutsche Bauzeitung,* juillet ; « Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *De Stahlbau,* septembre. En 1972, « Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Merkblatt*, n° 380. En 1973, « Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Finsider,* n° 3 de septembre. En 1979, OBERTI, G. « L'attraversamento dello Stretto di Messina e la sua fattibilità », communication au congrès *L'attraversamento dello Stretto di Messina e la sua fattibilità,* Rome, 4-6 juillet 1978, Accademia nazionale dei Lincei, Actes du Congrès, n° 43, Rome : réédition in *Ismes,* n° 128 de mai 1980. En 1988 « L'insulto a un genio : Il Ponte sullo Stretto di Messina », in L'*Architettura, cronache e storia,* n° 427, réédité en 1991. En cette même année 1988 a paru un numéro spécial en hommage à Sergio Musmesi « Il Ponte sullo Stretto di Messina », XXXII, n°1.

La forme singulière du pont sur le Basento résulte de la volonté des architectes d'aborder les problèmes d'ingénierie d'une manière entièrement nouvelle (**Doc. CII - CIII**). La base du pont s'éloigne délibérément des dogmes en substituant des courbures sophistiquées aux éléments issus de la géométrie euclidienne comme pour conforter la maxime latine *experimentia docet, (*l'expérience enseigne). L'originalité de ce pont sur le Basento ne correspond à aucune fonction particulière ni à aucun symbolisme, au contraire de la forme en « S » adoptée par Gaetano Pesce dans ses projets de ponts sur le Rhin et à Messine.

L'origine de la structure de base du pont de Potenza semble avoir été inspirée par « *l'étude de la surface des films et des bulles de savon pour pouvoir donner naissance à cette structure puissante et évocatrice* ».[538]

Ce pont accuse une dichotomie évidente entre l'optimisation de sa structure et sa fonction. Ses deux architectes, Musmeci et Zanini, ont en effet voulu donner à la structure de leur pont « *un rôle qui transcende sa seule utilité* ». Ces visionnaires rêvaient d'une création originale pour cette région empêtrée dans les difficultés inhérentes à la Seconde Guerre mondiale. Ils ont su saisir les occasions exceptionnelles dont a bénéficié l'ingénierie après la guerre et se libérer ainsi *du carcan fonctionnaliste.* En s'abstrayant ainsi de l'orthodoxie qui prédominait alors et en allant très au-delà des méthodes de constructions habituelles et des contraintes budgétaires et opportunistes, ils ont pu et su adopter les formes, espaces et usages de leurs fantasmes.

> « *Contrairement à ses contreparties plus banales, le pont sur le Besento s'extirpe de l'étroite définition de la fonction permettant de réévaluer le potentiel de l'infrastructure à fonctionner au-delà de sa pure utilité. Notre parcours éclaire les aspirations esthétiques, sociales, spatiales et structurelles qui évoluent autour de la conception de ce pont, dont l'histoire nous invite à prendre en compte de nouvelles dimensions, nous emmenant vers un réexamen des valeurs de l'ingénierie structurelle. L'émerveillement en découle, ainsi que la découverte du*

[538] JONES, Victor J., *op. cit.,* p. 10.

potentiel que recèlent de tels projets d'infrastructure, à la planification et au design plus subtils ».[539]

Dans sa notice en anglais de 2011 pour le Pont de Messine, Gaetano Pesce évaluait la durée du pont à 200 ans, ce qui paraît considérable pour une construction contemporaine. Il est vrai qu'un pont ne doit pas être une œuvre éphémère. Pourtant, dans son Manifeste futuriste de 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale, l'architecte italien Antonio Sant'Elia proclamait : « *La caractéristique fondamentale de l'architecture futuriste sera son caractère éphémère et transitoire. Les choses dureront moins que nous. Chaque génération doit construire sa propre ville* ».[540] L'éphémère gagnait ainsi ses lettres de noblesse.

4.3.3.1.1. Le Plan Marshall

Après les désastres de la Seconde Guerre mondiale et la misère économique qui s'en suivit, c'est à George C. Marshall que l'Europe doit de s'être redressée en quelques années et d'avoir pu reconstruire ses villes en ruines. À l'instar de Marc-Antoine s'adressant à Brutus dans la pièce de Shakespeare, Winston Churchill salua Marshall comme *le plus noble Romain de tous*.

La cérémonie de remise des diplômes de l'Université de Harvard le 5 juin 1947, a été le commencement du sauvetage de l'Europe. Pour célébrer dignement cette 280ème cérémonie - « *la première ouverture totalement normale depuis la guerre* » - l'Université avait convié le nouveau secrétaire d'État George Marshall ainsi que quelques hautes personnalités qu'elle entendait faire docteurs *honoris causa* : le dramaturge-poète T. S. Eliot, le physicien « *père de la bombe atomique* » J. R. Oppenheimer, le politicien new-yorkais J. W. Wadsworth et le général d'armée O. N. Bradley.[541]

539 JONES, Victor J., *op. cit.,* pp. 11-12.

540 SANT-ELIA, Antonio, « Manifesto of Futurist Architecture », in CORADS, Ulrich, *Programmes et Manifestes de l'architecture du XXème siècle,* trad. de l'allemand par Hervé Denès & Élisabeth Fortunel, éd. de la Villette, Paris, 1996 (1991), pp. 34-38 (237 p.). ISBN 978-2-903539184.

541 JONES, Victor J., *Un Pont ..., op. cit.,* p. 24.

C'est devant eux, réunis dans le Théâtre du Tricentenaire avec les candidats au diplôme d'Ivy League, leurs parents, les anciens diplômés, les professeurs et les autres invités que le nouveau secrétaire d'État lut pendant vingt minutes, un discours de douze cents mots qui changea complètement la politique étrangère américaine :

> « *Il est logique que les États-Unis fassent tout ce qui est en leur pouvoir afin de contribuer au retour de la bonne santé économique dans le monde, sans laquelle on ne peut assurer la stabilité et la paix. Notre politique n'est pas dirigée à l'encontre d'un pays ou d'une doctrine, mais contre la faim, la pauvreté, le désespoir et le chaos* ».[542]

Il fut ovationné mais beaucoup de participants à la cérémonie - dont J. B. Conand, Président de l'Université de Harvard - admirent plus tard que, sur le moment, ils n'avaient pas saisi la signification profonde du discours.[543] Le Département d'État déclara même aux organismes d'information : « *Rien d'important, un discours inaugural coutumier* ».[544]

En Europe, en revanche, dès la diffusion par la BBC d'extraits du discours de Marshall, les ministres des Affaires étrangères anglais et français s'empressèrent de réunir les représentants officiels de seize nations européennes afin d'établir un plan de relance de sorte que dès le mois d'avril 1948, la loi de coopération économique put être promulguée.

Il est plaisant de rappeler qu'au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'Italie était l'une des trois puissances de l'Axe - avec l'Allemagne et le Japon - qui combattirent contre les Alliés. Pourtant, en juillet 1943, le gouvernement de Mussolini ayant été renversé, l'Italie rejoignit les Alliés : elle devint ainsi l'un des pays bénéficiaires du plan

---

542 MARSHALL, George Catlett, *Remarks by the Secretary of State at Harvard University on June 5, 1947,* allocution, exemplaire original du discours (pages dactylographiées), Fondation George C. Marshall, http://marshallfoundation.org./librairy/digital.archive/marschall-plan-spech-original/ consulté le 22.IX.2014

543 CONANT, James Bryant, *My Several Lives : Memoirs of a Social Inventor,* New-York, 1970, Harper & Row, p. 506.

544 BETHELL, John T., « How the Press Miissed Mr Marshall's Hint », in *The Washington Post,* 25 mai 1997.

Marshall grâce auquel l'Italie échappa au communisme et put se redresser rapidement.[545]

4.3.3.1.2. Les principes

Sergio Musmeci a travaillé avec Ricardo Morandi puis à l'agence Nervi-Bartoli. Il y acquit rapidement la maîtrise des applications innovantes du béton armé précontraint, matériau maniable et économique.[546] Le béton précontraint est coulé autour d'armatures d'acier auxquelles il s'unit lorsqu'il durcit. Puis, lorsque la tension se relâche, elle est transférée au béton en compression par frottement statique : la tension imposée sur le béton est ainsi transférée directement au câble. Cette pré-tension impose des points d'ancrage solides et stables, entre lesquels les armatures doivent pouvoir s'étirer. Les éléments en béton précontraint sont généralement préfabriqués puis transportés sur le chantier de sorte qu'ils peuvent être incorporés dans des poutres, piliers ou dalles.[547]

Plus solide et plus rapide à assembler que le béton armé classique, le béton armé précontraint permit aux architectes et ingénieurs de présenter des projets d'infrastructures pour des ponts, mais aussi pour des routes, des barrages, des centrales électriques, des canaux, tous chantiers financés grâce aux fonds du plan Marshall. C'est à ce matériau nouveau que sont redevables des projets de pont originaux dont celui sur le torrent Elsa en Toscane (1949), celui *del Grillo* sur le Tibre (1949), celui, flottant sur le lac Paola, à Sabaudia (1950) : il fallait remplacer d'urgence les 2.600 ponts détruits en Italie pendant la guerre.

Les architectes, pourtant, ne s'intéressèrent pas à la forme seulement pour elle-même. Ils se préoccupèrent essentiellement d'améliorer la qualité de vie ce qui

---

545 BEHRMANN, Greg, *The Most Noble Adventure. The Marshall Plan and the Time When America Helped Save Europe,* New-York, The Free Press, 2007 ; SMITH, E. Timothy, *The United States, Italy and NATO, 1947-1952,* New-York, St. Martin's Press, 1991 ; BRUZZESE, Anthony S., *Origins of Intervention : America, Italy and the Fight Against Communism, 1947-1953,* Alberta, Université d'Alberta, 2008 ; BONIFAZIO, Paola, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy,* Toronto, Presses universitaires de Toronto, 2014.

546 GIOVANARDI, Fausto, *Sergio Musmeci. Structure fuori dal coro,* Creative Commons, 2010, p. 3.

547 JONES, Victor J., *Un pont ..., op. cit.,* p. 42, n. 20.

provoqua des chantiers empreints de valeurs sociales et politiques plutôt que de recherches techniques.

Une notion nouvelle remit en question les diktats anciens : celle de la légèreté qui actuellement, s'impose comme une évidence. Elle constitue le fondement de tous les chantiers contemporains, à commencer par les projets de Gaetano Pesce de ponts sur le Rhin et à Messine. Mais, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la légèreté s'opposait à l'idéal architectural. Sous le fascisme le point de vue doctrinal dominant assimilait les techniques de légèreté à l'informe et aux défaillances structurelles. Les gouvernements allemands et italiens, dans les années 1930 et 1940, encourageaient la construction d'édifices à connotation historique destinés à promouvoir l'image du pouvoir, symbole de permanence et de pérennité. Cette conception n'était pourtant pas nouvelle comme en témoigne l'architecture grecque, romaine et palladienne pour laquelle le volume et la masse exprimaient la durabilité, la puissance et la permanence.[548] Vitruve l'avait écrit : « *sans masse il ne peut y avoir aucune forme architecturale, artistique ou structurelle légitime et sans forme il ne peut y avoir d'expression de la beauté* ».[549] Jamais l'esthétique et la massivité n'ont été aussi liées que pendant la période fasciste en Europe. Elles le sont restées longtemps après la fin de la guerre, en URSS et dans ses pays satellites.[550] En dépit de leur apparence robuste ces bâtiments se sont dégradés à un rythme alarmant, surtout par comparaison avec les ruines de l'antiquité grecque et romaine.

Le Mouvement Moderne d'Adolf Loos avait amorcé le divorce entre massivité et architecture en supprimant les matériaux trop lourds. Dès l'après-guerre Musmeci avait imaginé des structures ne résultant que de leurs logiques internes :

> « *Chaque époque doit créer ses propres espaces distinctifs de vie. À notre époque, l'architecture doit être basée sur des phénomènes physiques : tensions, forces et équilibres, plutôt que la géométrie abstraite volontairement façonnée dans l'espace. La science moderne est nécessaire dans de tels cas. Une série de*

548 JONES, Victor J., *op. cit.,* p. 42, n. 25.
549 VITRUVIUS POLLIO, Marcus, *Les dix livres d'architecture de Vitruve,* éd. Tardieu & Coussi, Paris, 1837, Livre 1, pp. 26-27.
550 Voir les réalisations architecturales de l'époque en Russie soviétique, en Pologne, en Roumanie, etc.

colonnes surmontées d'un entablement anodin représente une juxtaposition élémentaire. Une forme continue, en revanche est une forme organique ; elle est moderne, précisément parce qu'elle représente la solution en une seule structure déterminée par les forces équilibrées dérivées d'une chaîne d'événements complexes ».[551]

4.3.3.2. Les songes et les réalités

Si le pont sur le Besonte a été *rêvé* lui aussi, par ses concepteurs c'est pourtant d'une manière différente du rêve de Gaetano Pesce. Sergio Musmeci devait reconstruire au plus vite un ouvrage d'art détruit pendant la guerre tandis que Gaetano Pesce devait concevoir un pont, certes utilitaire, mais surtout symbolique de la réconciliation intervenue entre les nations européennes, un monument à la paix retrouvée.

Depuis l'Antiquité l'architecture laisse des traces incontestables. Mais il convient aussi que l'architecture représente les progrès réalisés en ingénierie grâce aux récentes découvertes scientifiques et mathématiques car : « *Il est impossible d'être satisfait par une méthode de conception qui cantonne l'utilisation d'outils rationnels à un simple processus de vérification, laissant la forme à des choix de conception gratuits, ou uniquement influencée par l'expérience passée* ».[552]

4.3.3.2.1. Formes, Fonction et Forces

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle la formule de ralliement des architectes était « *La forme suit la fonction* » : lancée en 1896 par Louis Sullivan,[553] elle devint la devise de Le Corbusier, de Mies van der Rohe et des générations suivantes d'architectes. Son application revenait à donner une place prépondérante à la fonction du bâtiment quant à sa conception formelle. C'est en application de cette maxime que Le Corbusier qualifia

[551] Archives Musmeci, Zénaïde et Sergio, MAXXI (Musée National des Arts du XXI^{ème} siècle, Rome), cité par JONES, Victor J., *op. cit.,* p. 38.

[552] MUSMECI, Sergio, « Le tensioni non sono incognite », in numéro spécial de *Parametro,* vol. X, n° 80, p. 60. Réédité par *Parametro,* vol. XXII, n° 237, 2002, trad. de l'italien par Gauthier Bolle.

[553] SULLIVAN, Louis H. « The Tall Office Building Artistically Considered », in *Lippincott's Magazine,* mars 1896, pp. 403-409.

la maison de *machine à habiter* et qu'en 1923 il plaida en faveur de l'union architecture et ingénierie.[554]

L'esthétique d'un bâtiment dépendait ainsi des moyens techniques par lesquels ses besoins fonctionnels devaient être remplis.

> « *Dans la villa Savoye (1931) de Le Corbusier, maison de week-end conçue selon ce dogme, une file de pilotis blancs (en béton armé) et du verre se substituent au rez-de-chaussée de l'édifice. Le corps principal de la maison flotte suspendu dans les airs. Une zone gravillonnée, plongée dans un tapis d'herbe, désigne l'emplacement où les murs devraient théoriquement reposer. L'espace dégagé invite ainsi au libre passage des automobiles. À l'entrée une rampe s'étire vers le haut, du vestibule au salon et aux chambres du second niveau, jusqu'à la toiture-terrasse. La rambarde tubulaire blanche de la rampe se veut un rappel de l'esthétique industrielle, celle des paquebots tant admirés par l'architecte* ».[555]

À l'époque de sa construction,[556] Bruno Zevi voyait dans cette villa le syncrétisme de toutes les règles énoncées jusqu'alors dans le but de réaliser *un moment de poésie* : « *de l'enchantement des mathématiques à la rigueur du verre, on passe à une sphère qui ne peut plus être contrôlée logiquement, c'est la sphère de la transfiguration lyrique* ».[557]

Ce n'est évidemment pas en application d'une telle théorie que Gaetano Pesce a conçu son pont qui, au contraire de sa fonction primaire (joindre les deux rives du fleuve), se complaît en circonvolutions diverses avant d'atteindre la rive opposée : en l'occurrence la fonction n'a pas déterminé la forme.

La réaction à l'encontre des idéaux fonctionnalistes ne tarda pas à se manifester car les architectes et les ingénieurs avaient pris l'habitude de réduire la recherche fonctionnelle à une simple réponse aux besoins pratiques primaires. En 1966, Aldo

---

554 LE CORBUSIER, *Vers une architecture,* éd. Flammarion-Champs, Paris, 2008 (1923, éd. Crès & Cie), (260 p.). ISBN 978-2-081217-447.

555 JONES, Victor J., *op. cit.,* p. 49.

556 Mais seulement à cette époque car son jugement « évolua » par la suite.

Rossi (1931-1997) critiqua cette approche réductrice qu'il estimait ne correspondre qu'à une compréhension *naïve* de la fonction.[558] Il soulignait que, contrairement aux affirmations des fonctionnalistes, aucune structure ne pouvait être réduite à une seule ou à deux variables et que l'adoption de la fonction comme modèle unique de conception était très insuffisant même pour la construction de bâtiments sans aucune importance. Il en donnait comme preuve les projets de logements publics du début des années 1970, *caractéristiquement vides et spatialement stériles* en posant ces deux questions : la beauté est-elle une question purement formelle ? L'utilité est-elle d'ordre fonctionnel ? En réponse à cette double interrogation Aldo Rossi réalisa lui-même, pour la Biennale de Venise 1980, un projet de *Théâtre éphémère du Monde* qu'il prévoyait d'installer à Cannaregio ouest.[559] (**Doc. CIV - CV**).

Musmeci conteste cette idée que la *forme suivrait la fonction.* Il estime au contraire que la forme dépendrait des forces structurelles et contextuelles : sans nier l'importance de la fonction il estime que « *la logique et la poésie de la structure résultent des forces sur lesquelles sa stabilité physique dépend, tout en faisant émerger des formes et usages nouveaux* ». Cette conception correspond mieux que celle d'Aldo Rossi à ce que révèle Gaetano Pesce avec son Pont pour le Rhin dont les formes sont bien peu orthodoxes.

4.3.3.2.2. L'originalité

L'originalité des projets de Musmeci et de Gaetano Pesce dépend aussi du rêve de légèreté auquel aspirent leurs auteurs, rêve fondé sur les principes d'une *géométrie continue* due à l'utilisation du béton. Outre son coût très abordable, la malléabilité du béton évite des articulations inutiles comme l'illustre la carte de l'Europe sur laquelle repose le tablier du pont de Gaetano Pesce : en effet cette carte est constituée de dalles en béton dont les formes sont commandées par la seule géographie.

---

[557] ZEVI, Bruno, cité dans FRANCHETTI PARDO, Vittorio, *Le Corbusier,* éd. Flammarion, Paris, 1968 (New-York, 1971, Grosset & Dunlap), p. 17 (39 p. de texte, 94 p. de photos). ISBN 10 : 9686085297.

[558] ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville,* traduit de l'italien par Françoise Brun, éd. Archigraphy, Paris, 2006 (1980), (256 p.). ISBN 978-2-884745-000.

Une autre constante des *démons* architecturaux de Sergio Musmeci et de Gaetano Pesce est leurs recours à l'architecture anthropomorphe. Gaetano Pesce a détaillé ses propres réalisations anthropomorphes à l'occasion de divers interviews et de ses divers écrits. Sergio Musmeci y avait eu recours lorsqu'il avait projeté la reconstruction du *Teatro Regio* de Turin, saccagé par un incendie en 1936 et définitivement détruit au cours de la Seconde Guerre mondiale. Le plan de la salle de spectacle était conçu selon la forme d'un buste de femme. Quelques années plus tard, le projet de Gaetano Pesce pour le site des anciennes Halles de Paris, consistera en un corps féminin entier et de face, la tête en étant l'ancienne *Halle aux grains* et les bâtiments alentours en constituant les membres (**Doc. LIV**).

Les projets de Sergio Musmeci ont abouti au concept *minimo strutturale* selon lequel l'optimisation de la matière est déterminée par le plus court chemin entre deux points,[560] conclusion qui ne peut naturellement pas convenir à Gaetano Pesce !

Un autre point commun à ces deux architectes est leur propension aux courbes. Celle de Gaetano Pesce a été développée et interprétée à propos des tabliers de ses projets de ponts à Strasbourg et à Messine. Celle de Sergio Musmeci se lit dans son projet de 1956 d'un *Ponte sull'Astico.* Situé à mi-chemin entre Vicence et Astico Asiago ce pont est constitué d'une série d'arcs étagés les uns sur les autres (**Doc. CII - CIII**). Ils s'étirent sur 200 m. au-dessus de l'Astico accusant des profils très minces de 35 à 45 cm d'épaisseur. L'arc principal, situé directement sur le fleuve, mesure 70 m. ; son rapport hauteur-longueur est de un à trois. Huit piliers sont implantés sur un terrain tantôt en pente douce, tantôt escarpé. Les projets de Musmeci et de Pesce concernent en effet tous les deux, des ponts dont les tabliers ne franchissent l'eau que sur une infime partie de leur longueur. Celui sur l'Astico relie en hauteur des rives escarpées alors que celui sur le Rhin surplombe des marais.

Le projet de Musmeci de pont sur l'Astico n'a jamais été réalisé mais il a été présenté à l'exposition internationale de la Triennale de Milan en 1957 et à l'Exposition universelle

---

559 Ce projet figure à la section *Architecture* des collections permanentes du Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, dans sa présentation de Mars 2018.

560 MUSMECI, Sergio, *La statica e le strutture,* éd. Cremonese, Rome, 1971.

de Bruxelles en 1958. Il s'agit d'un autre point commun avec le projet de Gaetano Pesce d'un pont pour le Rhin, non réalisé mais dont la maquette est *entrée au musée*.

Ces deux architectes sont aussi très proches du fait de leur volonté d'innover très vite :

> « *L'insuffisance de prévisions technologiques est la cause de la crise actuelle de l'architecture : c'est ce qui l'empêche de devenir vraiment moderne. L'histoire devrait être mise à jour en faisant un bond vers l'avenir ; le problème de l'adaptation des formes pour le futur ne peut plus être retardé désormais* ».[561]

Urgence, certes, mais urgence très relative puisque le cri d'alarme de Bruno Zevi remonte à 1991, soit donc à plus d'un quart de siècle !

4.3.4. Les Beaux-Arts

Deux disciplines artistiques en 1989 ont pu avoir une certaine influence sur la réalisation de Gaetano Pesce : la peinture et le design.

4.3.4.1. La peinture

Lors de la présentation de l'état d'avancement de cette thèse au Comité de suivi,[562] Monsieur Le Professeur Germain Roesz a été frappé par l'esquisse que Gaetano Pesce a jointe à sa « *seconde étape du projet - août 1989* », esquisse qui représente la *couture* destinée à rapprocher les deux rives du Rhin éloignées depuis des siècles eu égard à l'antagonisme qui existait entre l'Allemagne et la France. (**Doc. IX**)

Cette esquisse correspond effectivement à l'esprit de l'art pictural des années 80 du siècle dernier. Elle fait penser aux peintures de Pierre Soulages (**Doc. CVI**) et plus encore, aux vitraux qu'il a conçus en 1994 pour l'abbatiale de Sainte-Foy de Conques

[561] ZEVI, Bruno, *Langage moderne de l'architecture,* trad. de l'italien par Marie-José Hoyet, éd. Dunod, Paris, 1981, p. 56 (205 p.). ISBN 978-2-04-011187-8.

(**Doc. CVII**). Leur conception, purement abstraite, souligne un jeu très subtil entre les horizontales et les verticales, souvent animées par la lumière ou par de rares éclats de couleur. De la même façon, à première vue, l'esquisse de la *couture* de Gaetano Pesce semble purement abstraite : elle ressemblerait même davantage à du fil-de-fer barbelé qu'à une couture si ses explications n'en avait pas révélé la symbolique.

On pense aussi aux œuvres de Georges Mathieu, ce « *calligraphe occidental* » (André Malraux) qui s'opposa à l'abstraction géométrique en prônant ce qu'il appela la « *non figuration psychique* ». Ses peintures, non figuratives, sont faites de coulées, de taches et d'éclaboussures de couleurs. À travers Mathieu, on retrouve l'influence des réalisations de Wols et de Hans Hartung mort à Antibes, précisément en 1989.

Ces ressemblances sont peut-être liées à l'abandon par les artistes concernés, de la perspective qui, depuis son invention au XV^{ème} siècle, a dominé la peinture européenne. Les Chinois ont fui cette tyrannie et, en se déplaçant à travers l'espace et le temps, ils ont montré à la fois l'intérieur et l'extérieur. « *Ils pratiquent le principe du point focal changeant qui permet à l'œil de se promener tandis que le spectateur flâne en imagination dans le paysage. […] La perspective inversée où les lignes convergent dans l'œil du spectateur* [563] *et non dans le point de fuite, aurait été psychologiquement beaucoup plu vraie* ».[564]

À propos de peintures typiques des années 80 du XX^{ème} siècle, il est intéressant d'évoquer aussi le tableau *Der Brückechor (« Le chœur Die Brücke* » = du Pont) de Georg Baselitz (**Doc. CVIII**). Cette très grande toile (280 x 450 cm) figurait à l'exposition Baselitz qui s'est tenue à la Fondation Beyeler à Riehen-Basel (Suisse), du 21 janvier au 29 avril 2018. Datée de 1983, elle n'est ni abstraite ni figurative mais allégorique. *« Exécutée à coups de pinceaux rapides et à l'effet presque dramatique, en noir, bleu, jaune et rose* »,[565] (des couleurs chères à Gaetano Pesce), elle présente - car il est

---

562 Le mercredi 17 Mai 2017.

563 En réalité le point de fuite se trouve dans l'œil du spectateur.

564 ROWLEY, « Principes et point focal changeant », in *Principes de la peinture chinoise,* Princeton, 1943, cité par CUSSET, Catherine, *op. cit.*, p. 131.

565 BASELITZ, Georg, « Der Brückechor (Le chœur Die Brücke) 1983 »*, in* Le petit *Catalogue de l'exposition Baselitz*, Fondation Beyeler, Riehen-Basel (Suisse) du 21 janvier au 29 avril 2018, notice 16.

difficile de prétendre qu'elle les représenterait - trois silhouettes humaines inversées - c'est-à-dire dont la tête est en bas - et un buste qui, lui, est correctement campé. Les deux corps du côté gauche sont lumineux : ils évoquent vraisemblablement deux des peintres du groupe expressionniste allemand Die Brücke (1905 [566]) : Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ou Emil Nolde auxquels Baselitz témoignait un très vif intérêt eu égard à *« leur utilisation de la désintégration de la forme comme ressource créative* ».[567] Du côté droit en revanche, la silhouette noire étrangement auréolée et courbée vers ses pieds, ne peut être que celle d'Edvard Munch (mort en 1904) dont Le Cri (1893), très sombre, est immédiatement reconnaissable eu égard à ses yeux exorbités et au son tragique qui sort de sa bouche grande ouverte. Ce *Cri* constitue LE thème du tableau car il hurle à la face du spectateur tout en constituant la frontière métaphorique entre la lumière et le noir. Il s'intègre parfaitement entre ces deux thèmes opposés, comme la pièce d'un puzzle qui n'a de place nulle part ailleurs. Lui seul d'ailleurs a la tête à l'endroit. Le rapprochement des dates ne peut pas être fortuit de sorte que la toile de Baselitz (1983) doit se lire comme un hommage au centenaire du *Cri.* Au premier plan, dans le haut du tableau, au pied des personnages figurés à l'envers mais par-dessus eux, une ligne ondulée symbolise le pont originel composé de lianes. Ainsi ce Pont qui n'est pourtant qu'esquissé, constitue l'ossature du tableau dont la lecture est double : d'une part il souligne le jeu de mot avec le nom du groupe expressionniste Die Brücke (Le Pont) ; d'autre part il conduit le spectateur depuis la lumière inversée des expressionnistes allemands jusqu'au tragique de la vie - lui aussi inversé - celui de Munch. Le pont permet le trajet en sens contraire mais que ce soit dans un sens ou dans l'autre, celui qui l'emprunte passe au-dessus du Cri qui l'incite dramatiquement à faire le bon choix.

C'est en cela que ce tableau de Baselitz résume la philosophie qui se dégage de la maquette de Gaetano Pesce : au chaos succède la civilisation ; au tragique, l'optimisme ; à la guerre, la paix. Mais attention aux conséquences d'un trajet effectué en sens inverse.

---

[566] C'est précisément en 1905 qu'Albert Einstein a publié la Théorie de la relativité restreinte E = Mc².
[567] BASELITZ, Georg, *Catalogue, op. cit.,* notice 16.

La maquette d'*un Pont pour le Rhin* peut elle-même être considérée comme une œuvre d'art au même titre qu'une carte géographique et un globe terrestre ou céleste, tels ceux de Coronelli. La présentation actuelle de la maquette relève de l'histoire parce qu'elle figure dans un Musée Historique, mais son caractère d'*archive* ne la prive pas pour autant du caractère concomitant *d'œuvre d'art*. Il n'est qu'à la mettre en parallèle avec la maquette de *Strasbourg 1727* dont le caractère de témoin historique se double de celui d'œuvre d'art eu égard à la minutie avec laquelle sont reproduites églises, maisons, monuments, etc.

La carte de géographie a d'ailleurs souvent été incorporée elle-même dans un tableau. Les exemples en sont nombreux : rien que dans les Provinces-Unies, au XVII^{ème} siècle, outre Vermeer van Delft, on peut citer Hooch, Metsu, Van Musscher, Ochtervelt, Maes et Gérard ter Borch. Les cartes étaient des tableaux dans le tableau.

4.3.4.2. Le design

Au nombre de ses *qualités* Gaetano Pesce invoque spontanément celle de designer. Or il est remarquable que le *design* - discipline relativement récente, au moins quant à son *appellation* - ait pris son essor précisément dans les années 90 du vingtième siècle.

Comme à propos des autres disciplines envisagées, il convient dès lors d'évoquer un *modèle* qui - autour de 1989 - a particulièrement bien représenté le design. Le meilleur représentant semble être Philippe Starck qui, né le 18 janvier 1949 à Paris est donc d'une dizaine d'années plus jeune que Gaetano Pesce mais reste son principal *concurrent* dans la mesure où il produit en série des biens de consommation courante.

4.3.4.2.1. Les sièges en bois courbé de Philippe Starck

À l'occasion du traditionnel Salon du Meuble de Milan, en 2018 la journaliste Marie-Christine Morosi a longuement interviewé Philippe Starck. En effet, l'éditeur italien

Kartell y avait créé la surprise en y présentant [568] la série *Woody Family,* composée de sièges en bois. Or, à la question qui lui avait été posée quant au temps qu'il lui avait fallu pour mettre cette série au point, Philippe Starck répondit :

> « *En général, on va très vite, car, comme je travaille essentiellement seul, je ne suis pas distrait. Mais, la matière restant la matière, des projets très technologiques peuvent prendre jusqu'à sept ou huit ans. On pourrait dire de celui-là qu'il a pris quarante ans ! C'est le record ! Je voulais créer des sièges en bois en n'utilisant qu'un minimum de matière et qu'ils soient à un prix abordable. Il y a 20 ans, on pouvait courber le bois de deux centimètres, puis de cinq, de six, etc. Je voulais le courber de trente-cinq centimètres... Chaque année, j'ai gagné un centimètre ! Pour sortir la gamme Woody, il a fallu inventer une technologie qui n'existait pas*. »

Philippe Starck admet que la conception et la réalisation de sa *Woody Family,*[569] lui a pris des décennies, la durée de ses recherches étant justifiée par les nécessités l'époque :

> « *Dans les périodes au climat d'inquiétude ou d'inconfort, il y a un retour vers les basiques, vers les racines. Les premières racines que l'on cherche à retrouver sont celles du bois. Sauf que, si je reconnais la légitimité de ce désir et celui d'amener la nature à l'intérieur de la maison, je ne veux pas couper d'arbres. Donc la question se résumait ainsi : «* Comment parvenir à créer un produit qui nécessite une quantité importante de bois sans passer par la coupe ? *» La solution a été de n'utiliser que des résidus de bois […]*
>
> « *La technologie à laquelle nous sommes parvenus est très sophistiquée, c'est presque un miracle. Nous utilisons des nano-pellicules de vrai bois (palissandre, frêne), que nous collons dans des nano-épaisseurs et que nous lamellisons ensuite avec des rasoirs. Puis, grâce à des machines qui coupent le bois en ligne, nous créons une sorte de tissu qui peut se déformer. Pendant dix à quinze minutes, ce bois, devenu mou comme de la soie, peut être moulé. En séchant, il se rigidifie et retrouve la texture du bois [...]*

---

568 Le stand de Kartell se trouvait exactement en face de l'entrée du Hall 9.

569 Les trois membres de cette *Woody Family* sont intitulés *Kingwood, Queenwood et Princesswood,* soit les noms que portaient les trois classes du paquebot *Queen Elisabeth II*. La désignation en anglais de créations françaises paraissait donc déjà nécessaire aux créateur français en 1989.

« *Chercher comment soumettre la matière à mes visions, c'est un combat permanent. J'ai des corps à corps avec des matières qui peuvent durer des années. À tort ou à raison, j'ai des visions extrêmement claires, je sais exactement ce que je veux faire et pourquoi […] C'est un sport extrême, presque philosophico-charnel !*

« *Il ne faut pas perdre de vue qu'une pénurie de pétrole se profile. Or le pétrole, c'est le plastique [...] Il est fondamental d'anticiper sur l'ère post-plastique. Aussi, nous travaillons en parallèle sur des plastiques totalement biologiques […] Je suis un malade du bio depuis toujours et j'embête tout le monde. Si tout n'est pas encore parfait, on doit montrer que l'on fait le maximum pour aller dans cette direction* ».[570]

4.3.4.2.2. Les recherches sur les plastiques de Gaetano Pesce

C'est approximativement à la date à laquelle Philippe Starck entreprenait ses recherches pour courber le bois que Gaétano Pesce actualisait ses expériences sur les plastiques :

« *Sans le plastique, le design moderne n'aurait pas vu le jour. Cette matière sans forme préétablie s'adapte à tous les besoins. C'est comme une page blanche qui laisse toute liberté à qui veut bien s'en emparer. Le problème est que ces objets polymorphes et multipliés à l'infini sont souvent dépourvus d'identité. Nous avons couru et nous courons encore le risque d'une invasion de l'inutile. Heureusement, les objets les plus anonymes disparaissent rapidement.*

« *Comment trouver une forme d'âme et redonner une sorte d'aura au plastique ? Comment lui restituer un pouvoir d'expression ? C'est la question qui a traversé mon travail. Le plastique paraît muet et désertique ; or il parle. C'est une matière volcanique. Quelle qualité magique ! La chaleur le fait naître, la matière en fusion devient ensuite dure comme du marbre. Le plastique est d'essence liquide, il s'injecte, se coule, se moule et ne durcit qu'après coup. Notre époque elle-même est liquide. Il y a une coïncidence entre ce matériau et la nature de notre temps. Le bois, le marbre n'expriment rien sur le monde d'aujourd'hui. Ils nous dictent trop de contraintes. Ces matériaux ont déjà trop parlé dans le passé, il me paraît inutile d'y revenir.*

[570] MOROSI, Marie-Christine, *Interview de Philippe Starck, in* revue Le Point, numéro du 26. IV. 2018.

« *On a trop souvent cherché à utiliser les matériaux synthétiques pour imiter les matériaux naturels. En masquant leur vraie nature, on ne fait qu'aggraver leur mauvaise réputation. Les gens disent : « mais c'est comme du plastique... », ce qui signifie à leurs yeux quelque chose de peu coûteux, d'impersonnel et d'ordinaire. En réalité, les matières synthétiques ne sont pas du tout « comme du plastique ». Elles sont infiniment variées, elles ont une très grande personnalité. Certaines résines sont aussi dures que le marbre. D'autres ont une consistance presque soyeuse.*

« *Avec les résines, on sait comment cela commence et on ne sait jamais comment cela finit. C'est un liquide qui se fige de façon incontrôlable. Ce mode d'être me plaît par-dessus tout. Peut-être cette ivresse du plastique est-elle un privilège du « plasticien » qui le manipule, et pas du consommateur, qui n'a droit qu'à l'uniformité final. Mais les enfants […] ne s'y trompent pas. Ils jouent avec les formes en résine. Ils y trouvent une chaleur. Dans mes expositions, malgré les invitations à toucher les objets, les visiteurs n'osent pas, en tout cas les adultes. Les enfants, eux, osent.*

« *Dans les années 1970, un conservateur du Metropolitan Museum de New-York a voulu acheter certaines de mes œuvres. Il m'a dit : « Tu utilises des matériaux qui risquent de se dégrader, de se casser très vite. » Je ne pouvais pas lui démontrer la résistance de mes objets. L'avenir a montré qu'ils pouvaient durer très longtemps. Par la suite, des responsables de la restauration des œuvres du Metropolitan Museum ont fait appel à moi : ils voulaient mieux connaître la nature de ces résines qui devenaient de plus en plus courantes dans leurs collections* ».[571]

4.3.4.2.3. Gaetano Pesce et Philippe Starck, théoriciens

Philippe Starck a fait éditer *Impressions d'Ailleurs,* en 2014.[572] Gaetano Pesce a réalisé son *Réinventer le monde sensible* en 2017.[573] Dans les deux cas il s'agissait pour l'artiste de préciser son sentiment personnel à l'occasion de différents concepts présentés sous forme d'un dictionnaire. Les *Impressions* de Philippe Starck comportent 53 articles, le *Réinventer* de Gaetano Pesce en compte 105, soit presque le double.

571 PESCE, Gaetano, *Réinventer …, op. cit.,* pp. 158-159.
572 STARCK, Philippe, *Impressions …, op. cit.*
573 PESCE, Gaetano, *Réinventer …, op. cit.*

Or, curieusement, seuls cinq articles concernent le même concept dans les deux ouvrages : *Argent, Art, Humour, Ordre* et *Utopie.*

4.3.5. La Géographie

Il serait absurde de prétendre que Gaetano Pesce aurait pu être influencé par un livre paru plus d'un quart de siècle après la réalisation de sa maquette du Pont sur le Rhin. Aussi n'est-ce pas ce qui est insinué : il est seulement constaté que les développements qui figurent dans un livre relativement récent d'Emmanuel Ruben sont d'une inspiration étrangement semblable à celle que révèle Gaetano Pesce dans ses œuvres et dans ses écrits.[574] Le chapitre « *Épilogue* » du livre « *Dans les ruines de la carte* »*,* évoque une « *écriture en archipel* ». Le terme « *archipel* » convient aussi bien que celui de « *bloc* », utilisé jusqu'à présent pour désigner les îlots en béton qui constituent la carte de géographie formant les douze nations de la CEE de 1989. L'illusoire émerveillement de l'archipel rejaillit ainsi sur la CEE :

> « *Pour avancer lucide et clairvoyant, je crois qu'il faudrait garder en tête la double leçon de Melville et de Soljenitsyne quand on évoque aujourd'hui le concept d'archipel. Nous ne retrouverons jamais l'archipel enchanté que célébrait Hölderlin - cette Atlantide est définitivement perdue pour nous* […] *Mais nous pouvons entre-temps concevoir l'écriture* […] *comme un archipel* ».[575]

À propos de cette « *écriture en archipel* », Ruben livre sur sept pages, une série de *notes* qui permettent non seulement de lire la maquette de Gaetano Pesce mais encore d'expliquer l'esprit dans lequel elle a été conçue. Voici quelques-unes de ces notes :

> « *J'appelle en archipel une écriture qui sait que la vie est le rêve d'une ombre.*
>
> « *J'appelle en archipel une écriture qui sait le réel improbable.*

[574] RUBEN, Emmanuel, *Dans les ruines de la carte,* éd. du Vampire actif, Clermont-Ferrand, 2015 (350 p.) ISBN 978-2-917094-15-0.

[575] RUBEN, Emmanuel, *op. cit.,* p.331.

« *J'appelle en archipel une écriture qui sait qu'il n'y a pas de monde* un *mais des mondes pluriels, innombrables.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui relie les lieux délaissés et relit les livres oubliés.*

« *J'appelle en archipel une écriture ouverte, au plus près du dessin, de l'ébauche, de l'esquisse.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui consent à recourir à l'image lorsque les mots ne suffisent plus, que cette image soit une carte, une photo, un croquis, un simple trait.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui multiplie les points de fuite et superpose les échelles.*

« *J'appelle en archipel une écriture inquiète et vive, haute en couleurs.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui pense sans être raisonnée ni raisonneuse - une écriture qui pense de manière intuitive.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui code et décode, qui noue et dénoue les fils de l'Histoire.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui coupe, découpe et recoupe, qui décompose et recompose, une écriture qui coud et cicatrise.*[576]

« *J'appelle en archipel une écriture qui creuse des passes et des détroits, des graus et des chenaux, des cols et des gorges, des défilés, des canyons, et qui construit sous la glace du langage tout un réseau karstique.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui suit les lézardes du temps et s'engouffre dans les fissures de l'espace.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui perce les brèches de la mémoire.*

« *J'appelle en archipel une écriture de l'interstice et de l'intervalle.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui avance par hoquets et ricochets.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui trace des ponts et des passerelles.*[577]

« *J'appelle en archipel une écriture qui tente de dépasser la dichotomie facile entre continu et discontinu, bloc et fragment.*

« *J'appelle en archipel une écriture à l'orée de la prose et du vers, à la lisière du roman et de l'essai.*

---

576 C'est nous qui soulignons.
577 C'est nous qui soulignons.

« *J'appelle en archipel une écriture qui ne cherche jamais à faire le point mais toujours à relancer la ligne.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui juxtapose au lieu de hiérarchiser, qui préfère le pêle-mêle aux taxinomies caduques.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui se défie des mythes de l'origine, du retour aux sources, de la pureté, de l'authenticité.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui largue les amarres et ne connaît pas de continent.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui dérive sans-cesse mais se souvient de son propre sillage.*

« *J'appelle en archipel une écriture à mille lieues des allégeances nationales et des servitudes impériales.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui ne cherche pas à remonter aux sources improbables de la langue mais qui laisse ressurgir en elle les voix venues d'ailleurs et de jadis.*

« *J'appelle en archipel une écriture qui sait que toutes les frontières et tous les rivages sont infinis, donc franchissables*.[578]

« *J'appelle en archipel une écriture qui sait que tous les peuples, toutes les nations, tous les pays, toutes les races sont imaginaires.*

« *J'appelle en archipel une écriture plissée dans tous les sens mais qui ne connaît jamais le confort du repli.*

« *J'appelle en archipel une écriture sans racines mais toute tressée de nœuds, qui se diffuse et se ramifie à l'infini.*

« *J'appelle en archipel une écriture fractale, haletante, aux bords déchiquetés, qui trace des lignes en zigzag.*

« *J'appelle en archipel une écriture hantée par le démon de l'inachevé* ».[579]

Pour Gaetano Pesce comme pour Ruben, la géographie, en relativisant les oppositions nationales et en rendant la guerre absurde, conduit les nations vers la paix.

[578] « *Par infini, il faut entendre ici à la fois* sans fin *et* non-finies : *inachevables, inachevées. Donc franchissables. Toutes les frontières sont infinies et franchissables. Et c'est à l'artiste […] de se faire contrebandier pour les traverser* » : RUBEN, Emmanuel, *op. cit.,* p. 99.

[579] RUBEN, Emmanuel, *op. cit.,* extraits des pp. 331-337.

Il s'agit d'une idée nouvelle car très longtemps la géographie a servi et préparé les guerres. Ainsi en a-t-il été des plans-relief de Louis XIV ou de l'expansion de l'empire russe au XVIII^{ème} siècle : le géographe de Pierre-le-Grand, Vassili Nikititch Tatichtchev (1686-1750) inventa la notion de frontières *naturelles* de l'Europe et choisit l'Oural comme borne orientale.[580] Au cours de la guerre du Vietnam les militaires américains recherchaient les cartes d'Indochine les plus précises afin d'y repérer les digues et d'en bombarder les soubassements, préludes, lors des crues d'automne, à la destruction des barrages, aux inondations de l'arrière-pays du Fleuve Rouge et à la dévastation des rizières, des villages et, en conséquence, de la guérilla.[581] Il s'agit de la « *géographie des états-majors, un ensemble de représentations et de connaissances rapportées à l'espace, constituant un savoir stratégique utilisé par les minorités dirigeantes* ».[582]

Pourtant, le 21 août 1849, Victor Hugo le visionnaire, proclamait :

> « *Un jour viendra où la guerre paraîtra aussi absurde et sera aussi impossible entre Paris et Londres, entre Pétersbourg et Berlin, entre Vienne et Turin, qu'elle serait impossible et qu'elle paraîtrait absurde aujourd'hui entre Rouen et Amiens, entre Boston et Philadelphie* ».[583]

4.3.6. La Littérature

L'Absurde a connu sa période de gloire au XX^{ème} siècle avec, essentiellement, Albert Camus (1913-1960), Eugène Ionesco (1909-1994) et Samuel Beckett (1906-1989).

4.3.6.1. Les trois écrivains majeurs de l'Absurde

Le mot absurde vient du latin *absurdus* qui signifie *dissonant*. Au regard de l'absurde, rien n'est logique et les courants existentialistes et philosophiques ne servent à rien. Le

---

580 RUBEN, Emmanuel, *op. cit.,* p. 93.

581 LACOSTE, Yves, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre,* éd. La Découverte, Essai-poche, 2014 (1976). ISBN 978-2-7071-78367.

582 Extrait du commentaire de l'éd. *La découverte,*réédition de 2014 du livre de Lacoste, *op. cit.*

583 Extrait du discours inaugural de Victor Hugo au Congrès de la Paix, à Paris, le 21 août 1849.

théâtre, longtemps limité aux règles du classicisme, a explosé grâce aux auteurs qui ont créé ce nouveau genre littéraire qualifié d'*absurde*, un courant littéraire du *non-sens*, illogique, contraire à la raison, légitimité par une remise en question de ce qui est *établi.*

Ce courant - né pendant la Deuxième Guerre Mondiale - résulte de l'expérience des camps de concentration[584] puis de l'éclatement de la bombe de Hiroshima qui ébranla le monde (6 août 1945). Il en résulta une prise de conscience générale de l'abîme qui existait entre les nobles principes et leurs réalisations. Les auteurs dramatiques créèrent ainsi des personnages traumatisés chez lesquels la vie psychique prenait le dessus sur la réalité.

L'absurde, présent dans le roman, se révèle surtout dans les pièces de théâtre car, sur scène, l'attitude des personnages souligne mieux le non-sens des dialogues.

Albert Camus aborda le premier le thème de l'absurde avec *Le Mythe de Sisyphe* (1942) suivi de *L'Étranger*. Il élabora une philosophie existentialiste de l'absurde résultant du constat de l'absence de sens de la vie : une victoire de la lucidité sur le nihilisme, victoire qui permettrait de mieux assumer l'existence et de gagner la liberté. Pour Camus, l'Homme pourrait donc dépasser l'Absurdité par sa révolte à l'encontre de sa condition et contre l'injustice : c'est le but poursuivi par *Caligula* qui toutefois échoue car, trop conscient des réalités, il ne *croit* pas possible de vivre l'absurde jusqu'au bout, donc *d'attraper la lune*, comme il avait envisagé de l'ordonner à ses ministres.

C'est avec *La cantatrice chauve*,[585] en 1950, qu'Eugène Ionesco créa le théâtre de l'absurde. Inspiré par le surréalisme, il mit en scène des personnages loufoques et des dialogues décousus dans des histoires dépourvues de toute logique. Mais la politique n'était pas loin - ainsi *Rhinocéros* (1958) - car sous des dehors décousus les œuvres de Ionesco cachent des réflexions profondes à propos du langage, du péché et de la mort. Gaetano Pesce en a surtout retenu cette facette.

---

[584] AUDUY-COGITORE, Claire, *Le théâtre dans les camps nazis : réalités, enjeux et postérité,* thèse de doctorat en arts du spectacle soutenue le 8 novembre 2013 à l'Université de Strasbourg, non publiée ; *Les Auschwitz,* éd. Rodéo d'âme, collection L'oiseau-mouche, mai 2012 ; *Les Yeux mêlés,* catalogue d'exposition, éd. Rodéo d'âme, 2011, ISBN 978-2-9529-12839.

[585] En voici quelques répliques : « *à force de caresser un cercle, il devient vicieux* », « *et la cantatrice chauve, est-ce qu'elle se coiffe toujours de la même façon ?* », « *lorsque l'on sonne, il n'y a jamais personne* », « *le plafond est en-bas, le plancher, en-haut* », etc.

Le troisième *inventeur* du courant de l'absurde est Samuel Beckett dont la trilogie *Molloy, Malone Meurt* et *l'Innommable* firent scandale à leur époque. Mais il est avant tout l'auteur admiré de la pièce de théâtre *En attendant Godot.*

4.3.6.2. L'Absurde chez Gaetano Pesce

Il ne faut pas confondre *Absurdité* et *Utopie.* Si le Pont sur le Rhin de Gaetano Pesce a été considéré, parfois et par quelques-uns, comme *utopique,* cela ne signifie pas qu'il puisse être qualifié d'*absurde*. La maquette réunit en effet tous les critères de la raison et de la réalité : ce n'est donc pas une œuvre absurde. Tout au plus pourrait-on douter qu'elle soit réalisable, que le projet puisse être concrétisé par la construction du pont envisagé : elle serait alors *utopique* mais certainement pas *absurde*.[586]

SUPPRESSIONS

La **conclusion de cette dernière partie** s'impose d'elle-même : Gaetano Pesce est certes un artiste de son temps, mais il convient de le considérer également comme un artiste-artisan d'avant-garde, un *concentré actif* de toutes les disciplines tant artistiques et intellectuelles que techniques et matérielles.

- « *Il y a différents types d'élites. L'élite culturelle ne recoupe pas l'élite économique. Il y a des élites dans tous les sens. Celle que je cherche à atteindre est celle qui aime la diversité* ».[587]

[586] Si ce *Pont* était *absurde,* La Ville de Strasbourg n'aurait jamais envisagé d'en faire étudier la fiabilité.
[587] PESCE, Gaetano, « Élite », in *Réinventer , op. cit.,* p. 70.

- « *Le pont magnifique de ma vie entière, le pont délicieux de ma réjouissance, le pont magique et ingénieux qui, depuis les siècles des siècles et sur l'étendue de l'univers, relie les cailloux aux nombres. Voilà pourquoi je respecte, encore, à mon âge avancé, les ingénieurs de ces ponts* ».[588]

5. CONCLUSIONS

[588] SERRES, Michel, *op. cit*., p. 55.

Au terme de cette étude ainsi que des réflexions, citations et explications qui ont émaillé ces recherches, il semble possible de tirer des conclusions précises à propos de la maquette du Pont de l'Europe réalisée par Gaetano Pesce.

Ces conclusions sont formulées, selon la *philosophie* de Gaetano Pesce, sous la forme interrogative empruntée à Socrate :

> *« Mon art de maïeutique* [589] *a les mêmes attributions générales que celui des sages-femmes. La différence est qu'il délivre les hommes et non les femmes et que c'est les âmes qu'il surveille en leur travail d'enfantement, non point les corps ».*[590]

Elles portent sur trois points principaux :

- De quel théoricien, architecte, designer Gaetano Pesce est-il le plus proche ?

- Sa qualité d'Italien n'a-t-elle pas déterminé le choix de chacune de ses options ?

- Le projet du Pont de l'Europe est-il en définitive un échec ou une réussite ?

5.1. Gaetano Pesce, un émule de Hubert Damisch ? [591]

Il est toujours difficile et souvent prétentieux d'envisager qu'un artiste renommé ait pu subir des influences, à moins naturellement qu'il ne s'en vante lui-même. En l'occurrence il est seulement constaté que les conceptions artistiques de Gaetano Pesce semblent recouper celles de Hubert Damisch, alors qu'il est douteux que celui-là ait jamais pu prendre le temps de lire les œuvres de celui-ci. Il ne s'agit donc que d'un constat, eu égard aux nombreux points qui les réunissent.

---

589 « Méthode qui permet, grâce au dialogue, à un esprit d'accoucher de vérités demeurées cachées ».

590 PLATON, *Théétète,* 142a-157d, trad. du grec ancien par Michel Narcy, GF. Flammarion, 2016 (412 p.) ISBN 978-2-081386-709.

591 Ce développement doit beaucoup à *Hubert Damisch, l'art au travail,* sous la direction de Giovanni Careri et Gorges Didi-Huberman, éd. Mimésis, publié avec le concours de l'École des Hautes études en sciences sociales et avec celui de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2016. ISBN, 9788869760549.

5.1.1. « *S'il y a histoire, de quoi est-ce l'histoire ?* » [592]

Cette question fondamentale, Hubert Damisch n'a jamais cessé de se la poser à lui-même autant qu'aux autres. Son « *histoire-théorie* » de l'art pratique pose sans-cesse de nouvelles questions : même si parfois il commence par une affirmation, celle-ci, en fait, n'a valeur que de questionnement :

> « [...] *Questionnement vertigineux parce qu'il est susceptible de tout emporter, de tout remettre en cause : elle* [l'affirmation] *se positionnera avec force et autorité contre une autre autorité ; elle tranchera donc ; puis elle envisagera des solutions, au moins des hypothèses ; assez vite, pourtant, elle en modalisera l'expression - « à moins que », « pour ne pas dire que », « c'est une chose … c'en est une autre », etc. ; et puis, finalement, elle reposera une nouvelle question, même si cette question ouvre une brèche dans la position énoncée au début de la phrase. L'*autorité *est là avec son caractère tranchant, mais aussi l'*inquiétude*, avec son caractère suspendu. Cette phrase - ce phrasé, cette pensée -, en réalité ne cesse jamais de problématiser, de* se problématiser *elle-même. Elle ne* se *et ne* nous *simplifie donc pas la vie* ».[593]

Ce texte concerne l'œuvre critique de Hubert Damisch. Pourtant on pourrait croire qu'il analyse les écrits et l'œuvre plastique de Gaetano Pesce qui - comme le prouvent déjà les titres de ses expositions - en posant constamment des questions, ouvre toutes sortes de possibilités dans les domaines du design, de la philosophie et des sciences humaines.

La maquette du Pont de l'Europe, en se référant à l'Histoire de l'Europe, pose de nombreuses questions : quelle mise en récit et selon quels présupposés ? Quelle position adopter pour le sujet et à quel moment l'envisager ? Quelle évolution reste envisageable ? Comment résoudre le conflit entre « *la forme* » et l'« *informel* » ? En sa qualité de *maître des possibles,* il construit des « *objets historiques* » « *à travers*

---

[592] DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective,* Paris, 2012 (1987), p. 25. (476 p.). ISBN 978-2-0812-8258-2.

[593] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le maître des possibles et le maître impossible », *in Hubert Damisch, l'art au travail, op. cit.,* pp. 8-9.

l'inévidence, [c'est-à-dire] *la réflexion, la réfraction, l'angle d'incidence et la projection* ».[594]

Dans chaque objet de l'histoire de l'art sont réunis une urgence actuelle autant qu'une mémoire du passé.[595] L'urgence, en 1989 (deux ans après la publication de *L'origine de la perspective* de H. Damisch) était de concrétiser visuellement - par la maquette du pont, en attente de réalisation - l'état présent de l'Europe. La mémoire du passé s'y lisait et s'y lit toujours métaphoriquement, dans la forme et la destination suggérées pour chacun des douze pavillons nationaux ; spécialement d'ailleurs pour le pavillon de l'Italie qui, composé de plusieurs bâtiments, rappelle que l'Italie s'est faite (« *Italia farà da sé* »[596]) par la réunion de villes, principautés, républiques, royaumes indépendants, à l'origine, les uns des autres.

> « *Cette façon résolument contemporaine d'envisager l'histoire et de décloisonner le champ esthétique était* [alors] *considérée comme une particularité si ce n'est une bizarrerie ou, pire, une hérésie ou, pire encore, un effet de mode lié aux transgressions disciplinaires que l'on observait également chez Roland Barthes ou Jacques Derrida, Jean-François Lyotard ou Gilles Deleuze, Christian Metz ou Louis Marin* ».[597]

Pourtant cette manière de lancer un pont entre le passé, le présent et l'avenir ne relève d'aucune *bizarrerie* de la part de Gaetano Pesce : Marc Bloch, Marcel Mauss, Aby Warburg, Walter Benjamin l'avaient écrit avant lui et Karl Einstein, dès 1915 :

> « *Comme toujours, ici aussi, un processus artistique actuel* (ein aktuelles Kunstschehen) *a créé son histoire. […] Ce qui paraissait auparavant dépourvu de sens a trouvé dans les plus récents efforts des sculpteurs sa signification. […] [Car]*

---

[594] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le maître … , *op. cit.,* p. 10.

[595] DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture,* Paris, Seuil 1984, p. 131-141.

[596] Ce « mot » est attribué à Charles-Albert de Sardaigne qui en 1848, refusa l'intervention de nations étrangères et proclama : « *L'Italie se fera elle-même* » ce qui a été le cas : l'Italie s'est faite elle-même.

[597] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le maître … , *op. cit.,* pp. 10-11.

ce qui prend de l'importance historique (geschichtlich Wirkende) *est toujours fonction du présent immédiat* ».[598]

C'est pour cette raison, qu'ont *jeté des ponts*, Francastel entre le Quattrocento et le Cubisme, Meyer Shapiro entre Moissac et l'art abstrait, Max Imdahl entre Giotto et Barnett Newman. Il ne s'agit donc pas de *papillonnage* entre périodes ou géographies différentes, moins encore de ces prétendus *anachronismes* dénoncés par quelques historiens, mais plutôt d'*image*, de *pénétration dialectique*, termes dont use Walter Benjamin à propos de la notion de *temps* mais qui restent valables pour celle de *champ* :

« *La manière dont le passé reçoit l'empreinte d'une actualité plus haute est donnée par l'*image *en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l'épreuve de vérité de l'action présente. Cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été* ».[599]

En jouant lui aussi sur la déterritorialisation et le caractère *excentrique* de son projet, Gaetano Pesce assume le rôle de *maître des possibles*. Mais, à son égard comme à celui de Hubert Damisch, il convient alors d'interroger :

« *Á quelles conditions, ou jusqu'à quel point, cette expression même fait-elle sens ? Peut-on jusqu'au bout être le « maître des possibles » ? Peut-on maîtriser, peut-on avoir autorité sur l'émergence des possibles ? Si Hubert Damisch est un* maître réel […] *- et si l'on en croit […] Bataille parlant du réel ou Lacan parlant du réel - alors il faudra convenir de ceci :* par ailleurs […] *Hubert Damisch est un maître impossible* ».[600]

---

[598] EINSTEIN, Carl, « La sculpture nègre », (1915), trad. de l'allemand par J. MEFFRE, *in* Margit Rowell (dir.) *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 345, cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le maître … , *op. cit.,* p. 11, n. 3.

[599] PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin,* Paris, éd. du Cerf, 1999 (1994), p. 45, cité par DIDI-HUBERMAN, G., « Le maître … , *op. cit.,* p. 11.

[600] DIDI-HUBERMAN, Georges, « Le maître … , *op. cit.,* p. 12.

5.1.2. « *Un art du déplacement* » [601]

Lorsque Gaetano Pesce a conçu la maquette d'un pont *de l'Europe,* il a eu aussitôt *en vue* une représentation matérielle et figurative de l'Europe, complémentaire mais indissociable du *pont matériel* proprement dit. L'expression « *avoir en vue* » doit s'entendre au sens que lui a donné Hubert Damisch lorsque, interrogé en 2012 sur ses projets, il aurait répondu : « *J'ai en vue un travail sur les concepts qui relève de la littérature* ».[602] L'intérêt de cette déclaration est de savoir ce que Damisch entend exactement par « avoir en vue ».[603]

Lors de la rédaction de la « *seconde étape du projet. Août 1989* », la démarche intellectuelle de Gaetano Pesce n'était ni prospective, ni programmatique mais projective puisqu'alors, il avait déjà largement entamé son travail. Il *perturbe* la réalisation d'un pont virtuel en le *déplaçant* vers une réalité concevable philosophiquement et matériellement ; son projet de pont est *déplacé* en ce qu'il se démarque de la notion traditionnelle du pont : permettre l'accès d'un côté à l'autre d'un obstacle, par la voie la plus directe. Gaetano Pesce adopte ainsi le concept de *philosophe déplacé* tel que l'a défini Hubert Damisch :

> « *En fait, je continue à me penser comme une sorte de philosophe déplacé. La question du déplacement est, en quelque sens qu'on prenne le mot, cruciale dans mon travail. Selon Gilles Deleuze, la philosophie est affaire d'invention de concepts. En ce sens, je ne suis pas un philosophe : je n'invente pas de concepts, mais j'essaye de les déplacer* ».[604]

Le terme *déplacement* engendre de nombreux sens : deux semblent pouvoir être retenus pour résumer le travail de Gaetano Pesce.

---

[601] VOUILLOUX, Bernard, « Un art du déplacement », in Didi-Huberman, *Hubert Damisch, l'art au travail, op. cit.,* pp. 221-235.

[602] DAMISCH, Hubert, « Hors cadre », entretien avec G. Careri et B. Vouilloux, *Perspective,* 2013/1, p. 22.

[603] Il faut comprendre que ce qui « *relève de la littérature* » c'est « *le travail (sur les concepts)* » et non les concepts bien que, grammaticalement, le relatif se rapporte au substantif qui le précède.

[604] DAMISCH, Hubert et BANN, Stephen, « A Conversation (revised and corrected by Hubert Damisch), January 2005 », *Oxford Art Journal*, XXVIII, 2, 2005, p. 159, trad. de l'anglais par Bernard Vouilloux.

Le premier concerne les déplacements *calculés* des pièces sur l'échiquier ou le damier : chacun des pavillons nationaux pré-construits est ainsi *déplacé* sur le tablier du pont en fonction de critères esthétiques, logiques ou pratiques. Il en est de même de la carte de la Grèce qui, isolée des onze autres Nations, est *exilée* en territoire allemand de sorte que, paradoxalement, la Grèce, au lieu d'être entourée d'eau, se retrouve en *pleine terre,*[605] en *terra firma*, comme disent les Vénitiens.

Le second sens renvoie au *Traumarbeit* « travail de rêve » de Freud ; pour lui, ce serait à la suite d'un travail de déplacement que « *ce qui est visiblement l'essentiel des pensées du rêve n'est parfois pas du tout représenté dans celui-ci* ».[606] Il s'agit de *poïétique* qui laisse place à l'inconscient. La carte des douze Nations européennes présente un bloc sans frontières : pourtant elle n'est encore qu'une utopie, le rêve de politiciens. Ce beau rêve des commanditaires, Gaetano Pesce l'a transcrit en une maquette de pont d'autant plus convaincante qu'elle reflète ses aspirations personnelles en faveur d'une Europe Unie : elle *est* le rêve de l'artiste, de même que, selon Gustave Flaubert « *Emma Bovary, c'est moi* », ou selon Denis Diderot, dans l'*incipit* de *Le neveu de Rameau* : « *Mes pensées, ce sont mes catins* ». Le rêve tient de la poésie car *la poésie, c'est l'exactitude, le chiffre* (Jean Cocteau).[607]

Jusqu'à ce qu'il prenne sa retraite, Gaetano Pesce a régulièrement enseigné le design en Italie, en France (à Paris et à Strasbourg) et aux USA. Il a donné de très nombreuses conférences à travers le monde, a répondu à nombre d'interviews : ses rapports avec la littérature sont évidents et obligés. Il n'est donc pas incongru de se référer aussi à la littérature pour expliquer son œuvre : or précisément, c'est sa connaissance de la littérature européenne et américaine qui l'oblige à être lui-même, *travaillé* par ce qu'il énonce et dénonce : l'esprit communautaire avec la maquette du pont de l'Europe ; la dépendance de la femme avec son fauteuil *La Donna* dont le repose-pieds est le boulet du galérien, etc.

---

[605] Eu égard à l'humour dont Gaetano Pesce émaille ses œuvres, il ne paraît pas absurde d'y voir un clin d'œil aux touristes allemands qui, en été, déferlaient en Grèce, à la fin du XX^{ème} siècle.

[606] FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves,* trad. de l'allemand par J. Meyerson et D. Berger, 5ème tirage, Paris, PUF. 1980 (1900), p. 263.

[607] Cité par DAMISCH, Hubert, *L'origine …, op. cit.,* Paris, Flammarion, 1987, p. 243.

« *Pourquoi ne pas dire l'espèce de fascination à laquelle nous prennent maints passages descriptifs d'un livre dont les spirales, qui certes n'auront rien dû au rococo, se superposent et s'entrelacent de façon sensible à la géométrie minérale des cités utopiques et y évoquent - pour conjurer quelles figures absentes ou s'absentant ? - une représentation qui au théâtre de la mémoire n'aura cessé de s'annoncer comme imminente, dans le passé, sur le point d'avoir eu lieu, déjà, quelque année dernière à Urbino ?* ».[608]

La maquette de Gaetano Pesce doit se lire comme une fiction mais une fiction qui peut être pensée moins sur le mode d'«*a willing suspension of disbelief*» que sur celui d'un travail de façonnement, de modelage, de figuration, de « figurabilité ».[609] Bref, une fiction - en forme d'essai *et* de roman - qui pense la pensée comme fiction au sens que lui donne Mallarmé à propos de Descartes : « *Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration. Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage. Enfin la fiction lui semble le procédé même de l'esprit humain - c'est celle qui met en jeu toute méthode […]* ».[610]

Il est pourtant difficile d'opposer *fiction* à *réalité* lorsque l'on se réfère à l'œuvre d'un artiste. Selon Nietzsche : « *Tous les historiens racontent des choses qui n'ont jamais existé, sauf dans la représentation* ».[611] Ce que reprend Gide dans son dialogue entre le narrateur et Angèle à laquelle il expose le thème de *Paludes* :

« *- Il n'y plus de vérité du tout, puisque vous arrangez les faits comme il vous plaît. - J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité* ».[612]

---

608 VOUILLOUX, Bernard, « Dans la perspective de l'origine, en peinture », *Critique,* 491, 1988, pp. 315-316

609 VOUILLOUX, Bernard, « Un art du déplacement », in *Hubert Damisch, l'art au travail, op. cit.,* p. 224.

610 MALLARMÉ, Stéphane, « Notes » (1869), in *Œuvres complètes,* éd. Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1945, p. 851 ; VOUILLOUX, Bernard, « Un art du déplacement », in *op. cit.,* p. 224, n. 12.

611 NIETZSCHE, Friedrich, « Aphorisme 307 – Facta ! Oui, facta ficta ! », in *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux,* éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand de Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1974 (1881), p. 264.

612 GIDE, André, « Paludes », in *Romans, Récits et Soties,* éd. Gallimard-La Pléiade, 1958, p. 91.

Le récit de fiction comme *dans la réalité* relève de la vérité, à la différence toutefois qu'il permet *d'arranger les faits* ce qui « *est moins une affaire de maquillage ou de trucage, de manipulation, que d'ordre, c'est-à-dire de* dispositio*, de* taxis, *de lieux* (topoi) *ou encore de places - mais d'un ordre suffisamment médité (comme aux échecs) pour […] laisser un espace de jeu aux déplacements qu'opère l'inconscient* ».[613]

La maquette du *Pont de l'Europe* présente une réalité qui n'est ni historique ni géographique, ni déformée ni maquillée : c'est une réalité *interprétée*. Ces observations sur les écrits de Damisch, semblent ici encore se référer au projet de Gaetano Pesce :

> « *Le déplacement a pour effet de rallonger les circuits, de multiplier les détours, de différer la fin en diffusant l'énergie. Tout se passe dès lors comme si le texte, la phrase même, au lieu d'aller droit au but, ce qui est sans doute, en la circonstance, le plus sûr moyen de la manquer, tournaient autour de celui-ci, tournaient celui-ci, comme s'ils avaient à l'inventer (à le découvrir) : de la même façon que le texte, dans sa construction d'ensemble, multiplie les digressions, les pas de côté, les écarts, la phrase avance à force de questions, d'hypothèses, de doubles négations, d'adversatives et de concessives. Il y a dans cette manière de faire quelque chose de polyphonique, de dialogique, qui tient tout autant, sinon plus, qu'à la façon de convoquer références et citations à l'inscription dans l'écriture des différents points de vue sous lesquels l'objet est abordé, et plus encore à* […] *une mise en question du sujet* ».[614]

Il n'est guère possible de mieux analyser les circonvolutions du pont, l'emplacement aléatoire des pavillons nationaux (sur, en dessous, de part et d'autre du tablier), la géographie des États membres lisible exclusivement lorsqu'on regarde la maquette perpendiculairement à l'axe du pont, la *matière* dont est constituée la représentation de l'Europe de 1989 (des plaques qui ne correspondent pas aux frontières nationales), l'exil de la Grèce en terre ferme, l'implantation de onze Nations au milieu des marais,[615] etc.

---

613 VOUILLOUX, Bernard, « Un art du déplacement », in *Hubert Damisch, l'art au travail, op. cit.,* p. 226.
614 *Ibidem,* VOUILLOUX, Bernard, « Un art du déplacement » …, *op. cit.,* pp. 226-227.
615 Rappel du *sestiere Cannaregio* (« marais ») où se situait la résidence vénitienne de G. Pesce ?

5.1.3. « Le sujet comme question : le point de vue »

Dans cette maquette de pont, le point de vue est, en fait, le point du sujet : « *bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui créée l'objet* ».[616] Si l'on qualifie d'*objet* chaque pavillon - auquel répond en-dessous l'État cartographié - la maquette constitue un groupe à transformations dont les effets, dans l'histoire, sont diffractés dans le temps. La maquette constitue ainsi le *point de vue*, c'est-à-dire ce que visait le projet d'un pont de l'Europe. C'est de cet ensemble européen que découle l'élaboration de chaque pavillon national, de sorte que cette manière de construire l'objet par variation de points de vue - « *en substituant à la fonction génératrice du thème, sa fonction structurale* » - produit douze « *objets différents dans la même lumière qui les traverse* ».[617] Gaetano Pesce a réalisé cette œuvre non pas en dehors de l'histoire mais au contraire, dans l'histoire au sens que lui donne Walter Benjamin : « *Il ne s'agit pas de présenter les œuvres dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir dans le temps où elle sont nées le temps qui les connaît* ».[618]

La maquette ayant été conçue sur « *l'écart calculé entre [son] organisation géométrique et sa structure imaginaire* »,[619] la conclusion découle de la comparaison/différence entre la tâche de l'historien et celle de l'analyste : Freud la nomme « *constructions dans l'analyse* ».[620]

Damisch précise encore :

> « *La construction ne se laisse pas séparer du décor* […] *celui-ci en est partie intégrante, la construction étant par destination décorative, tandis que le décor doit lui-même être fait pour « tenir debout* » […] [avec la conséquence que]

---

616 SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 1972 (1915), p. 23.
617 BOUCHOURECHLIEV, André, *Beethoven* , Paris, Seuil, 1963, p. 112.
618 BENJAMIN, Walter, « Histoire littéraire et science de la littérature », trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par P. Rusch, in *Œuvres,* Paris, Gallimard, 2000 (1933), t. II, p. 283.
619 DAMISCH, Hubert, *L'origine …, op. cit.,* p. 399.
620 FREUD, Sigmund, « Constructions dans l'analyse », trad. de l'allemand E. R. Hawelka, U. Huber, J. Laplanche, in *Résultats, Idées, Problèmes,* Paris, PUF, II (1921-1938), 1985 (1937), pp. 269-281.

l'inconscient auquel l'œuvre en appelle, de par sa construction même, n'entrerait en jeu, et dans le jeu, que par l'entremise du spectateur, ou de l'interprète ».[621]

Si l'on prend en considération cette métaphore de la construction et que l'on assimile la maquette à l'échafaudage, il faut tenir compte de la mise en garde de Freud dans *Traumdeutung :* « *ne pas prendre l'échafaudage pour le bâtiment lui-même* » (*das Gerüst nicht für den Bau halten*).[622] Car prendre l'échafaudage (la maquette, le projet) pour le bâtiment lui-même, c'est nier et que le savoir est une construction et que l'architecture et la décoration évoluent toujours parallèlement.[623]

5.2. Gaetano Pesce, un artiste italien

La question a été souvent posée à Gaetano Pesce : est-il resté italien alors qu'il a vécu longtemps en France, aux États-Unis d'Amérique, au Brésil ? Sa réponse est claire :

« *Le fait de vivre en France, aux États-Unis et dans beaucoup d'autres pays ne m'a pas du tout « désitalianisé ». Autrefois, changer de pays de résidence revenait au bout d'un certain temps à transformer* votre *identité. On ne pouvait pas faire marche arrière. Aujourd'hui, paradoxalement, la communication et la facilité des transports protègent les identités d'origine. On reçoit sans cesse les produits, les images du pays d'où l'on vient. Il est facile d'y retourner* ».[624]

---

621 DAMISCH, Hubert, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca,* Paris, Seuil, 1997, pp. 171-173.

622 FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves, op. cit.,* pp. 456-457. Patrick Lacoste traduit ainsi cette citation : « *ne pas prendre la charpente pour la construction terminée* », in « L'échafaudage et le bâtiment » (1995), *Brèches du regard. Contribution psychanalytique à la culture de l'image,* Belfort, Circé, 1998, p. 35. « *Échafaudage* paraît plus proche de la pensée de Freud que n'est « *charpente* ».

623 VOUILLOUX, B., « Un art du déplacement », *in Hubert Damisch, l'art au travail, op. cit.,* p. 232.

624 PESCE, Gaetano, « Italia in croce » ; in *Repenser …, op. cit,* pp. 109-110.

5.2.1. Italien

Il n'est certainement ni anodin, ni fortuit - mais peut-être inconscient ? - que la représentation cartographiée de l'Italie se situe exactement au centre névralgique de la maquette ; et que, de même, le pavillon italien se trouve au milieu du tablier du pont.

Ce fait n'est ni surprenant, ni exceptionnel ; en effet, au rez-de-chaussée du Musée Historique de Strasbourg figure une grande reproduction d'un plan imagé de la Ville aux alentours de la première moitié des années 1500. Le centre de ce plan est occupé par un édifice religieux dont les proportions sont particulièrement imposantes.[625] Il s'agit, non pas comme on aurait tendance à le croire de la cathédrale mais de l'ancien couvent des Dominicains, incendié lors du siège de Strasbourg en 1871 alors qu'il abritait la bibliothèque municipale.[626] À sa place se trouve l'actuel *Temple Neuf* car, depuis le passage de Strasbourg à la Réformation, l'ancien couvent des Dominicains était devenu l'un des édifices religieux de la *RPR* [627] les plus importants de la ville. Il est dès lors compréhensible que ce soit autour de cet édifice devenu un symbole du protestantisme que le plan ait été représenté juste après la *Protestation* de Strasbourg de 1529.[628]

5.2.2. Vénitien

Bien que né à La Spezia Gateano Pesce est *un* Vénitien. C'est à Venise qu'il a fait ses études d'architecture, qu'il a vécu de nombreuses années, qu'il est revenu chaque été après s'être installé à Paris, puis à New-York. C'est à Venise qu'il a acheté et

---

[625] L'édifice figure sur le plan-relief de 1727 : en septembre 1681, il avait été restitué aux Dominicains car Louis XIV n'avait conservé au culte protestant, à Strasbourg, que l'église Saint-Thomas qui, sous l'Ancien Régime est resté l'édifice protestant le plus important de France. C'est pourquoi Louis XV avait décidé d'y faire édifier le tombeau de Maurice de Saxe car le maréchal était protestant et il avait sauvé la France lors de la bataille de Fontenoy.

[626] Ont disparu dans cet incendie de très nombreux manuscrits et incunables dont le fameux *Hortus Deliciarum* de Hérade de Landsberg. Un professeur de l'université qui l'avait emprunté venait de l'y rapporter de crainte que sa maison ne soit bombardée et que le manuscrit ne disparaisse. La maison de l'universitaire est sortie intacte du siège de Strasbourg.

[627] « Religion Prétendument Réformée ».

[628] C'est de cette *protestation* que découle le terme *Protestants* que, antérieurement on appelait *Luthériens*. Communication orale de Monsieur Le Professeur Matthieu ARNOLD, « Transmettre la foi

aménagé un ancien garage de gondoles, dans le *sestière de Canareggio* presqu'en face de l'église de la *Madonna del Orto* et de la maison natale de Jacopo Robusti dit Tintoretto, l'amateur de ces couleurs que Gaetano Pesce apprécie particulièrement (**Doc. CIX**). C'est eu égard, d'ailleurs, à cette proximité géographique et émotionnelle, qu'il a prénommé son fils Jacopo.

Cette *filiation intellectuelle* n'est pas surprenante dès lors que la vie des deux artistes présente de nombreux points communs, dont une réputation acquise dès leur 20 ans,[629] et une préférence pour la couleur, au détriment du dessin : une légende assure que dans l'atelier du Tintoret il était écrit « *Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien* ». Le Tintoret, lui aussi, a beaucoup voyagé et a su intégrer des influences extérieures dans son œuvre, spécialement l'opposition entre lumière et ténèbres. Le Tintoret pratiquait les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola,[630] fondateur de la Compagnie de Jésus et aussi d'une théologie d*'appel aux sens* qui n'est certes pas étrangère à Gaetano Pesce. Pour l'un et l'autre artiste, les images (objets) doivent provoquer un « *sentiment de présence* » capable « *d'émouvoir, toucher, frapper l'imagination, subjuguer le spectateur* […] *une école d'inquiétude, de non-repos* » qui « *crée un sentiment d'inconfort visuel* » à l'égard d'« *un spectateur ébranlé, concerné, engagé* ».[631] De sorte que les observations formulées par Laura Winckler à propos de Tintoret, pourraient aussi bien concerner Gaetano Pesce :

> *« Le style du Tintoret rompt avec un art réglé par les idéaux néoplatoniciens d'ordre, d'équilibre, d'harmonie et une peinture figurant l'intemporalité, l'éternité de l'être. Le déséquilibre, l'instabilité et le désordre (bien que maîtrisé) triomphent.*
>
> *« Sa puissance vient du fait que le tableau achevé garde la saveur de l'inachevé, le charme de l'esquisse. Il garde l'impétuosité vivante du premier élan et cela accentue le sentiment de présence vive et toujours active qu'il recherche.*

protestante : catéchisme strasbourgeois de le Réformation », colloque *Transmission,* Strasbourg, amphithéâtre Jean-Cavaillès (bâtiment *Le Patio*), lundi 28 mai 2018, à 17h.

[629] On a célébré en 2018 les 500 ans de la naissance de *Tintoretto*, le fils de petite taille d'un teinturier.

[630] LEVET, Bénédicte, «La peinture en mouvement», *Tintoret, l'enfant terrible de Venise*, Figaro h-s, 2018.

[631] WINCKLER, Laura, *Tintoret, l'enfant trouble de Venise*, revue Acropolis, juin 2018, pp. 20-24.

« Ses œuvres expriment une dramaturgie où la toile est un théâtre d'énergie, de tensions et de passions. […] En mettant ses œuvres en mouvement, il introduit également la dimension du temps ».[632]

C'est en dialecte vénitien que Gaetano Pesce a surnommé ses enfants : *Tata* (petite fille) pour Miléna, *Tato* (petit garçon) pour Jacopo. C'est à Venise que chaque été, dans son atelier installé au fond d'un ancien hangar de gondoles, il a travaillé avec des générations de ses étudiants dont plusieurs sont devenus des architectes célèbres. C'est à Venise que traditionnellement, il recevait ses amis du monde entier et qu'à l'occasion des grandes fêtes annuelles du Rédempteur (troisième week-end de juillet) et de la réception de la reine de Chypre à Venise (premier week-end de septembre), il organisait des dîners sur la vaste embarcation de son *gondolier*. Chaque année, au mois d'août, tout le monde se déplaçait jusqu'à la place Saint-Marc où était prise - devant la basilique - une photo de groupe : Gaetano conservait avec soin ces photos annuelles qui fixait la fuite inexorable du temps. C'est dans le cimetière de San Michele, à Venise, qu' à sa demande formelle, Francesca, née Luco, la mère de Milena et de Jacopo, a été inhumée.

Comment s'étonner dès lors que Venise ait si fortement imprégné l'œuvre de Gaetano Pesce. Lui-même n'a jamais caché son admiration pour Venise : il s'en est expliqué à l'occasion de la réalisation du verre-vase-manifeste de 1995 pour le Café Florian :

« *J'ai pensé à ces nombreux lieux de Venise qu'il serait urgent de réactualiser avant même de penser à modifier ce Café de la Place Saint-Marc, qui remplit encore bien sa fonction. Je ne veux pas dire par là que tout ce qui appartient au « sacro-saint » passé soit à respecter et à maintenir, mais je suis certain que, même à Venise, il existe un ordre de priorité pour les services les plus urgents à instituer ou à réactiver. En effet, ce que j'avais à l'esprit, était que Venise est un lieu d'où la modernité est désormais absente. La ville a besoin, de façon certaine, des projets créatifs capables de lui redonner ses lettres de noblesse, d'événements à même d'ébranler l'image d'une ville figée dans son passé, dépourvue de toute ouverture sur le présent, sans même parler du futur.*

632 WINCKLER, Laura, *Tintoret, … , op. cit.,* p. 24.

« *Ayant résidé à Venise il y a quelques années, j'ai souffert de l'absence de services que le progrès nous a généralement assurés. Ce qui, entre autres, a eu pour conséquence d'accentuer le conservatisme de ses citoyens et donc de ses administrateurs. C'est pourquoi, comme d'innombrables Vénitiens depuis des décennies, j'ai quitté cette ville.*

« *Ces réflexions m'ont conduit à proposer* […] *un principe de communication à travers un medium innovant. Il s'agit d'un verre-vase qui s'inscrit dans la tradition des objets du Café mais aussi dans celle de Venise-Murano, une tradition trop souvent pauvre d'inspiration et d'idées nouvelles. Un verre qui parlerait donc du Lion de Saint-Marc* (**Doc. LXIII**) *devenu aujourd'hui, malgré lui, une « Panthère Rose ».*

« *Que cela signifie-t-il ? À chacun d'en tirer sa propre interprétation. Pour moi, il m'importerait d'exprimer ce que devraient être les espoirs d'une ville et ce que sont ses incongruités. Le dire avec un verre affirme l'objet industriel comme étant, en cette fin de ce siècle, au centre de notre vie quotidienne. Il véhicule en effet la culture contemporaine de façon beaucoup plus efficace, je crois, que les moyens encore romantiques et traditionnels au service de l'Art actuel. Voici pourquoi j'ai choisi un verre sur lequel est inscrit un texte dont le message clair, et j'espère optimiste, sera susceptible d'éveiller le dialogue. Voici donc un objet de production industrielle à double fonction : celle « pratique », de vase à fleurs ou de verre pour les boissons, et celle, « culturelle », de support d'une note politique de son auteur.*

« *Je souhaite* […] *qu'ainsi soit comprise l'urgence de modernité* […] *de ce lieu magique sur cette place magique.*

« *En conclusion, toujours la même question : les Vénitiens d'aujourd'hui seraient-ils encore capables de réaliser une Venise moderne comme le firent leurs prédécesseurs ?* ».[633]

Gaetano Pesce est un artiste italien, imprégné autant de l'Italie que de Venise. Il est conscient que l'avenir de l'Europe se joue autour de l'Italie, la mère de toutes les civilisations européennes. La maquette du Pont sur le Rhin a beau être dédiée à l'Europe, il est indéniable qu'elle est centrée sur l'Italie et que c'est à l'ombre de ses Villes-républiques que se sont édifiées les autres nations.

5.3. Le projet est-il un échec ?

En août 1989, Gaetano Pesce écrivait en page 3 de la seconde étape de son projet :

> «*En conclusion nous tenons à répéter que ce projet entend commémorer l'union européenne.*[634] *Non au travers d'un monument ou d'un lieu qui rappelle le passé. Il s'agit de souligner la fonction future du lieu aidant l'économie des territoires qu'il occupe* ».

5.3.1. La maquette : un monument ?

Gaetano Pesce ne voulait pas construire un monument qui rappelât le passé. Vu sous cet angle son projet est un échec puisque - comme cela a été souligné à maintes reprises - la maquette du *Pont de l'Europe* ne peut être lue et comprise que par référence à ce qu'était l'Europe en 1989. La maquette - au contraire de ce que Gaetano Pesce annonçait : une proclamation optimiste du futur - n'est donc qu'un monument au sens étymologique du terme soit, selon la définition de l'Académie française un « *ouvrage d'architecture et de sculpture fait pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque personne illustre ou de quelque événement important* ».

Il s'agirait donc d'un monument élevé à la gloire de l'Europe de 1989. Or, dans un sens second *monument* signifie aussi *tombeau* (Littré, Robert) si bien que le projet de *Pont de l'Europe* serait en même temps la glorification et le tombeau de l'Europe de 1989 qui jamais plus ne sera ce qu'elle a été à cette date. Cette maquette ne serait alors qu'un monument à la gloire du passé.

Il eut été peu réaliste d'envisager la construction d'une maquette évolutive, capable de prévoir l'extension de l'Europe et donc de la représenter par anticipation. Mais il ne peut pas être reproché à Gaetano Pesce de n'avoir pas envisagé le développement de

---

[633] PESCE, Gaetano, « Note sur le verre (Goto?) », in *Temporanea, La realtà possibili del Caffè Florian,* catalogue d'exposition, 1995, p. 22 (71 p.)

[634] Gaetano Pesce mentionne une « union européenne » qu'il faut comprendre au sens générique et non au sens juridique : il s'agit d'un constat optimiste, non d'une préfiguration de la future UE.

l'Europe : il y a pensé : « *Des bâtiments supplémentaires pour d'éventuels futurs développements pourraient être créés sur les deux rives du fleuve* ».[635]

5.3.2. La maquette : une représentation de l'Europe politique à venir

Il était impossible à Gaetano Pesce de réaliser une maquette qui n'aurait été qu'utopique. C'est pourquoi, à travers les douze nations effectivement représentées, il a précisé : « *Il s'agit de souligner la fonction future du lieu aidant l'économie des territoires qu'il occupe* ». La maquette représente cette ouverture vers un avenir économique européen glorieux auquel l'avait préparé la réconciliation franco-allemande (**Doc. LXXXVIII**).

Il est alors possible de lire la maquette comme la représentation d'une ouverture vers une troisième étape de la CEE,[636] appelée à en connaître de nombreuses autres. Ainsi les encarts figurant au pied de la maquette au Musée Historique, correspondent à l'esprit d'ouverture sur une Europe plus large, axée principalement sur l'économie qui, d'ailleurs, était le but proclamé de la CEE. Il convient donc de nuancer les regrets antérieurs et, tout en reconnaissant la portée économique de la réalisation, de suggérer que, dans l'esprit du projet initial, soit mentionnée aussi la Nation à laquelle est dévolu chaque pavillon.

Gaetano Pesce, dans cette maquette d'un Pont de l'Europe, se révèle-t-il comme un artiste baroque qui fixe l'instant, mais seulement l'instant ? Comme un utopiste génial qui réunit tous les *possibles* en un pont ondulant et fascinant ? Comme un philosophe expérimenté qui matérialise ses fantasmes ? Comme un visionnaire conscient d'une réalité à venir ? Comme un homme de culture qui assimile les expériences passées et les restitue dans une œuvre unique ? Comme un contestataire permanent qui dénonce les injustices et aberrations de son temps ? Comme un optimiste chevronné qui magnifie l'avenir ou comme un défaitiste amer qui constate et désespère ? Comme un Européen convaincu qui présente l'Europe telle qu'elle est, ou bien telle qu'elle devrait

635 PESCE, Gaetano, *Seconde étape du projet. Août 1989,* p. 2 in fine.

être ? Comme un éternel questionneur qui ne répond jamais que par d'autres questions ?

Gaetano Pesce *est* tous ces possibles de sorte qu'au terme de cette étude, en guise de conclusion, il ne reste guère que le point d'interrogation. Le peintre de Jacques Prévert, chanté par Yves Montand, tentait, mais en vain, de peindre la pomme telle qu'elle est :

> « *Mais elle ne se laisse pas faire, la pomme Et la pomme en tournant évoque le pommier / le Paradis terrestre et Ève et puis Adam / l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier / le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api / le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme / et le péché originel / et les origines de l'art / et la Suisse avec Guillaume Tell / et même Isaac Newton / plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation Universelle* ».[637]

5.3.3. La maquette : un moment de l'économie européenne

Gaetano Pesce, au contraire du peintre de Prévert, n'évoque pas le passé : il matérialise symboliquement l'avenir, celui qui unira tous les peuples d'Europe et qui, en réalisant l'union économique et en attendant l'union politique, en assurera la prospérité. Mais, du point de vue pratique, il pourrait faire sienne cette réplique – à peine modifiée - prêtée à Picasso : « *Je ne construis pas, j'explore* ».[638]

Les conceptions de Gaetano Pesce en économie politique ne sont pas évidentes. Nombre de ses réalisations font allusion aux retombées économiques qui pourraient résulter de ses projets. Ces retombées sont envisagées dans ses projets de ponts pour Strasbourg et pour Messine, mais aussi à propos de la construction des tours de Manhattan reliées par un cœur rouge (**Doc. LII**). Pourtant la notion de *marché* n'est jamais formellement analysée.

---

[636] Le Traité de Rome (1957), première étape, a réuni six États (France, Italie, RFA, Belgique, Pays-Bas, Luxembourg). La deuxième étape (1973) a incorporé l'Irlande, le Royaume-Uni et le Danemark.
[637] PRÉVERT, Jacques, *Le peintre, la pomme et Picasso* aussi appelé *La promenade de Picasso.*
[638] CUSSET, Catherine, *op. cit.* p. 132.

« *Actuellement notre confiance dans le libéralisme repose sur une foi quasi religieuse dans la capacité des marchés à diffuser de plus en plus d'informations et à générer des résultats socialement positifs. Seule une compréhension mythique de leur fonctionnement permettra de quitter l'ère de la croyance pour entrer dans l'âge de la raison* ».[639]

On pense à Roland Barthes, ce passionné de théâtre qui tenta de définir le jeu subtil du *montrer-cacher*. Ce *jeu* se réduit à trois gestes superposés : *le geste effectué* (celui de la marionnette, soit la maquette), *le geste effectif* (celui du manipulateur, en l'occurrence Gaetano Pesce) et *le geste vocal* (celui du vociférant, le commentateur soussigné !).[640]

---

[639] KIRMAN, Alan, professeur émérite à Aix-Marseille-Université, communication orale : « La transmission de l'information : le talon d'Achille de l'économie libérale », lors du colloque *Transmission,* Strasbourg, amphithéâtre Jean-Cavaillès (bâtiment *Le Patio*), lundi 28 mai 2018, à 17h30..

[640] BARTHES, Roland, *L'Empire des signes,* Les sentiers de la création, Skira, Genève, 1979.

Relevé des DOCUMENTS [641]

I Partie centrale de la **maquette N/S** :
pp. 15 - 227 - 231 - 235 - 279.

II à X Neuf **esquisses** de Gaetano Pesce pour le *Pont de l'Europe* :
pp. 17 - 25 - 235 - 252, n. 1 - 334.

XI Pavillon des **Pays-Bas** et pavillon de la **France** :
pp. 18 - **20** - 21 - **233** - **235** – 299.

XII Pavillon de la **France** et pavillon de la **Grande-Bretagne** (fusée Ariane) :
pp. 18 - 20 - 21 - 233 - 235 - 236 – 299.

XIII Cinq pavillons : **Belgique**, **Allemagne**, **Italie**, **Espagne**, **Danemark** :
pp. **18** - **20** - 21 - **234** - **235** - 299 - **300**.

XIV Pavillon de la **Belgique** : hôtel international avec parkings et héliport :
pp. 19 - 20 - 21 - 56 - 233 - 235 - 256, n. 1 - 300.

XV Pavillon de l'**Irlande** implanté en territoire français :
pp. 20 - 233 - 235.

XVI Pavillons de l'**Espagne** (en forme de mandoline) et du **Danemark** :
pp. **20** - 21 - 224 - **234** - 235 - 300.

XVII Pavillon du **Luxembourg**, implanté au milieu du Rhin :
pp. 21 - 234 – 235.

XVIII Les pavillons de la **Grèce** et du **Portugal** (musée de la douane) :
pp. **21** - **234** – **235.**

XIX Vincent van Gogh : ***La paire de vieux souliers*** :
p. 282.

[641] La numérotation des pages se réfère à la thèse originale, et **NON** à la version consultable.

XX Vincent van Gogh : ***Le pont d'Arles*** :
pp. 22 - 280, n. 1.

XXI Le pont St. Bénazet à **Avignon** :
pp. 40 - 57 - 61.

XXII Le pont Valentré à **Cahors** :
pp. 40 - 56 - 279.

XXIII Le *Ponte Vecchio* à **Florence** :
p. 40.

XXIV Le *Rialto* à **Venise** :
p. 40.

XXV Le **Pont Alexandre III** à Paris :
p. 43.

XXVI Le **Pont-Neuf** à Paris :
pp. 60 - **61** - 279.

XXVII Le **Pont de Brooklyn** à New-York :
pp. 45 - 279.

XXVIII Le **Golden Gate** à San Francisco :
p. 45.

XXIX Le **viaduc de Millau** en France :
p. 47.

XXX Le **Pont du Gard** en France :
pp. 52 - 61.

XXXI Le pont de Hangzhou en **Chine** :
p. 79.

XXXII La passerelle dite de *la plage rouge* en **Chine** :
p. 56.

XXXIII La **Samaritaine** au XVIIème siècle :
p. 63.

XXXIV Le Pont-Neuf *emballé* par **Christo** :
p. 63.

XXXV Esquisse ocre par Gaetano Pesce du **projet de Pont de Messine** :
pp. 67 - 70 - 74 - 219.

XXXVI Carte géographique de **l'implantation du Pont de Messine** :
pp. 68 - 74.

XXXVII Esquisse bleue par Gaetano Pesce du **projet de Pont de Messine** :
p. 74.

XXXVIII *L'Organic Building* à **Osaka** (Japon) : détail de la façade :
p. 74.

XXXIX *L'Organic Building* à **Osaka** (Japon) : vue générale de l'immeuble :
p. 74.

XL Plan de **l'exposition de 1996 à Paris** en point d'interrogation :
p. 76.

XLI Le **catalogue de l'exposition de 1996** à Paris : ouvert :
p. 76.

XLII Le **catalogue de l'exposition de 1996** à Paris à l'image d'un revolver :
p. 76.

XLIII **Autoportrait** de Gaetano Pesce en lampe :
p. 76.

XLIV Une maison à Bahia (Brésil) : la **façade en écailles** :
pp. 77 - 231.

XLV Une maison à Bahia (Brésil) : détail du **mur anthropomorphe** :
p. 77.

XLVI Fauteuil ***La Donna*** ou *La Mamma* :
pp. 11 - 79 - 80 - 219 - 296.

XLVII Le tapis des 32 **femmes emprisonnées** :
p. 79.

XLVIII La maquette de la **bibliothèque Pahlavi** à Téhéran : détail extérieur :
p. 81.

XLIX La maquette de la **bibliothèque Pahlavi** : détail en vue aérienne :
p. **81**.

L Maquette de la grande **bibliothèque à Téhéran** :
pp. **81** - 194 - 218 - 296.

LI Projet de reconstruction du ***World Trade Center*** à New-York :
p. 83.

LII Projet pour les ***Twin Towers*** : implantation dans New-York :
pp. 83 - 364.

LIII Projet pour les ***Twin Towers*** : détail du **cœur central** :
p. 83.

LIV Maquette anthropomorphe du projet pour **les Halles de Paris** :
pp. 85 - 194 - 232, n. 1 - 333.

LV Maquette pour **les Halles de Paris** : détail de **la tête** : la Halle au Blé :
pp. 85 - 194.

LVI Maquette du projet pour **les Halles de Paris** : **détail** du bas-ventre :
p. 194.

LVII - LVIII Deux plans du **Pont sur le Rhin de 1388**, restauré en 1599 :
p. 87.

LIX Le **pont ferroviaire** de la fin du XIXème siècle à 1945 :
pp. 88 - 90.

LX Le **pont routier** de la fin du XIXème siècle à 1945 :
p. 88.

LXI **Hokusai** : l'une des 36 vues du Fuji :
p. 90.

LXII Intérieur du **café Florian à Venise** avec des gobelets de G. Pesce :
p. 360.

LXIII **Gobelet** créé pour le deuxième centenaire du café Florian à Venise :
pp. 28, n. 2 - 128 - 218 - 225 - **302** - 360.

LXIV **Puzzle** pour le deuxième millénaire de Strasbourg (1990) :
pp. 28, n. 2 - 128 - 218 - 301.

LXV Quatre **projets de passeports italiens** à l'heure de l'Europe :
p. 154.

LXVI Un autre **projet de passeport** italien : *l'Assomption de la Vierge* de Titien :
p. 154.

LXVII Gaetano Pesce : ***L'Italia in Croce*** :
pp. 160 - 219 - 296.

LXVIII L'Unité italienne en **1861** :
p. 160.

LXIX La place du **Capitole à Rome** :
p. 167.

LXX **Le pavillon gourmand** à Avignon :
p. 195.

LXXI Maquette en caoutchouc pour un **gratte-ciel** :
p. 193.

LXXII Maquette de projet pour la **façade du *Chicago Tribune*** :
p. 194.

LXXIII Maquette pour la **restructuration d'une villa** en Italie :
p. 194.

LXXIV Plan d'une maquette d'une **chapelle souterraine** à New-York :
pp. 194 - **312.**

LXXV Détail au sol de la maquette pour une **chapelle de la Solitude** :
pp. 194 - 312.

LXXVI Maquette de la **Chapelle de la Solitude** : vue générale extérieure :
p. 194.

LXXVII Maquette de la **Maison des Enfants**, parc de la Villette, Paris :
pp. 77 - 194.

LXXVIII Détails des **plaques en béton** de la maquette du *Pont de l'Europe* :
pp. 228 - 237.

LXXIX Gaetano Pesce : **Madone** en bleu :
p. 228.

LXXX-LXXXI Maquette aux couleurs changeantes à **Bahia (Brésil)** et détail :
p. 231.

LXXXII - LXXXIII **Carte de la Grèce** implantée en territoire allemand :
p. 236.

LXXXIV Carte de la **péninsule britannique** :
p. 236.

LXXXV Carte de la **péninsule ibérique** :
p. 236.

LXXXVI Carte de la **péninsule italienne** :
p. 236.

LXXXVII Carte de l'**Europe centrale** :
p. 236.

LXXXVIII **La réconciliation franco-allemande** :
pp. 95 - 362.

LXXXIX Pièce de théâtre : ***Pour une fusillade*** :
pp. 194 - 239.

XC **Tables** en cartes géographiques : les pieds en points d'interrogation :
pp. 75 - 242 - 243.

XCI à XCVI **Les tribulations de la maquette** :
XCI : note Vagner du 17.XI.1989 : pp. 257, n. 3 – 259, n. 1.
XCII : note Dainsczik du 20.XII.1989 : p. 257.
XCIII : note du contentieux du 18.II.1990 : p. 258.
XCIV : note Bainier du 2.II.1993 : pp. 261 - 262.
XCV : lettre de Gaetano Pesce du 5.V.1994 : p. 263.
XCVI : note du contentieux du 24.V.1994 : p. 264.

XCVII & Le pont Chaban-Delmas à **Bordeaux** : levé et baissé :
XCVIII p. 22, n. 5.

XCIX Kupka : ***Les touches de piano*** :
p. 22, n. 5.

C Le Corbusier : **La chapelle de Ronchamp** :
pp. 319 - 323.

CI Le Corbusier : **la chapelle des Dominicains** à Tourette-sur-Loup :
p. 322.

CII – CIII Différents profils de ponts conçus par Sergio Musmeci et Associés :
pp. 325 - 333.

CIV – CV Aldo Rossi : esquisses et maquette d'un **théâtre éphémère à Venise** :
pp. 324 - 332.

CVI - CVII **Pierre Soulages** : une peinture et les vitraux de Conques : p. 334.

CVIII **Georg Baselitz** : le *Brückechor* , « *le chœur du Pont* » : p. 335.

CIX - CX Le Tintoret : ***la glorification de St. Roch***, peinture et esquisse : p. 358.

INDEX

des noms de personnes [642]

[642] Sont exclus de cet index tant le nom de Gaetano PESCE qui figure à presque chaque page que les noms des écrivains répertoriés dans la bibliographie. Sont mentionnées en gras, les pages dans lesquelles le nom apparaît plusieurs fois. Cette numérotation correspond à la thèse originale, et non **PAS** à la version consultable.

AALTO, Alvar : 188.

ABENSOUR, Miguel : 278.

ADAMI : 310.

ADENAUER, Konrad : 152.

ADJET, Eugène : 274.

ADORNO, Theodor W. : **276**, **277**, **278**, **295**.

AGÉNOR : 145, 147.

ALAIN : 269, **270**, 271.

ALBERTI : **180**, **181**, **182**, **183**.

ALBINONI, Tomaso : **313**.

AL IDRÎSÎ : 175.

AMMANN, Othmar : 45.

AMENHOTEP 1er : 38.

AMPHION : **314**.

AMYMONÉ : **107**.

ANAXIMANDRE : **163**.

ANDROUET du CERCEAU : 40, 60, 62, 191.

APELLE : 306.

APPIUS CLAUDIUS, consul : 52.

APOLLON : 106, **107**, 148, 314.

ARAGON : **267**.

ARCHIMÈDE : **305**.

ARIANE : **218**.

ARISTOTE : 115, 131, 138, 169, 170, **171**, **166**, 197, **198**, **199**, 201, 212, **213**, 214, 217,226.

ARLEQUIN : 15, **224**.

ARTHUR (Roi) : 35.

ASPDIN, Joseph : 44.

ATHÉNA : **107**.

ATHÉNIEN L' : **111**, 112, **113**, **114**, 115.

AUGUSTIN (saint) : 196, 197, 200, 214, 216, 317.

AVERLINO, Antonio, dit FILARETE : 182.

BACH, Jean-Sébastien : 105, 312, 314.

BACHELARD, Gaston : **106**, 108, 109, **118**, 216, 288.

BACCHUS : 218.

BACON, Francis : 310.

BAÏF, Antoine de : 151.

BAINBRIDGE, Simon : 315.

BAINIER, Jean-Yves : **234**, **252**, **253**, 254, 255, 256, **258**, 260, 261, **262**, 263.

BAJAZET : 36.

BAKKER, Gijs : 191.

BALZAC, Honoré : **306**, 307, 342.

BARRÉ, François : 86.

BARRÉ de SAINT-VENANT : 42.

BARTHES, Roland : 351, 364.

BARTMANN, L. : 264.

BASELITZ, Georg : 309, **335**, 336.

BASQUIAT, Jean-Michel : 309.

BAUMGARTEN : **293**.

BECH, Joseph : 152.

BECKETT, Samuel : 343, 344.

BEETHOVEN, Ludwig : 78, 142, 303, **307**, 313, 316, 319, 323.

BEHRENS, Peter : 187, 316.

BELLEAU, Rémi : 151.

BELLINI, Jacopo : 154.

BELLINI, Vinzenso : 23 n. 5.

BENEVOLI, Orazio : 315.

BENJAMIN, Walter : 270, **273**, 274, 275, 276, 277, **278**, **295**, 351, 352, 356.

BERGSON, Henri : 202, 203, 216, 270, **271.**

BERIO, Luciano : 315.

BERNARD de CLAIRVAUX, abbé : 228.

BERNINI, Gian Lorenzo, dit Le Bernin : 218, **219**, 220.

BERNOULLI, Jacques : 42.

BERTOIA, Harry : 192.

BERTONI, Flaminio : 189.

BESSEMER : 43.

BEUYS, Joseph : **292**.

BEYEN, Johan : 152.

BLAEU : 176.

BLANCHARD, Rémi : 309.

BLOCH, Ernst : 278, 295.

BLOCH, Marc : 351.

BLONDEL, François : 54, 317.

BOHR, Niels : **212**.

BOILEAU : 124, 294 n. 2.

BOISROND, François : 309.

BOISTARD, Louis-Charles : 42.

BOLIVAR : 94.

BOLOGNE, Jean de : 65.

BORCH, Gérard ter : 336.

BORGES, Luis : 178, **217**.

BORNEMANN, Fritz : 315.

BOSCHIERO, Anna : 70 n. 1.

BOUDDHA : 306.

BOUILHET, Louis : 151.

BOULEZ, Pierre : 315.

BOUSSINESQ : 42.

BRADLEY, Omar Nelson : 327.

BRAHIÈRE & associés : 266.

BRAMANTE : 182, 183.

BRANCUSI, Constantin : **292**, 310.

BRANDT, Marianne : 188.

BRENTANO, Clemens : 121, **122**.

BREUER, Marcel : 188, 192.

BRISEUX, Auguste : 316.

BRUNELLESCHI, Filippo : 166, **167**, 168, **180**, 182, **183**, 184, 317.

BRUTUS : 327.

BUBENDORFF, Michel : 21, 234.

BUREN, David : **310**.

BUSONI, Ferruccio : 316.

BYRON, Lord : 123.

CADMOS : 145, **147**.

CAÏUS CLAUDIUS NERO, consul : 39.

CALATRAVA, Santiago : 48.

CALMON, Cyprien-Antoine : 58.

CAMUS, Albert : **343,** 344.

CANAL, Giovanni Antonio, dit CANALETTO : **90.**

CAQUOT, Albert : 44.

CARAVAGE : 225, 226.

CARROLL, Lewis : 178.

CARTOUCHE : 67.

CASSINA, Cesare : 80, **301**.

CASSINI : 176, **177**.

CATHERINE II de Russie : 184.

CATULLE : **166**.

CAUCHY : 42.

CERVANTÈS, Miguel de : 91, 306.

CÉSAR, Julius : 239.

CÉSAR, le sculpteur : 310.

CÉZANNE, Paul : 89.

CHABAN-DELMAS, Jacques : 22 n. 5.

CHAPEYRON : 42.

CHÂTEAUROUX, Madame de : 49.

CHÉNIER, André : 151.

CHIA, Sandro : 309.

CHRIST : 64, **151**, 165, 210.

CHRISTO : 63.

CHURCHILL, Winston : 152, 327.

CICÉRON : **166**.

CITNY, Kiddy : 310.

CLAUDEL, Paul : 311.

CLEMENTE, Francesco : 309.

CLINIAS : 111.

COIGNET, François : 44.

COLOMBO, Joe : **190**.

COMBAS, Robert : 309.

CÔME II de MÉDICIS : 65, 184.

CONAND, J. B. : 327.

CONFUCIUS : 306.

CONSTANTIN : 39.

COPERNIC : 101.

CORNEILLE, Pierre : 126, 297.

CORNELIA (Vestale) : 24.

COSMAS : **164**, 165.

COTTE, Robert de : 64.

COULOMB, Charles-Augustin : 42.

CRÉMONA : 47.

CRUMB, Robert : 310.

CULMANN, Karl : 47.

CUPIDON : 150.

CURTIUS : 219.

DAINSCZIK, Jean-Marc : 255, 257 258.

DAMISCH, Hubert : 167, 168, **337**, **338**, 339, **349**, **350**, 351, **352**, 353, 355, 356.

DANTE ALIGHIERI : 91, 298.

DANAOS : **107**.

DAPHNÉ : 107.

DARBY, Abraham : 43.

DAUDET, Alphonse : 123.

DAVID, Jacques-Louis : 209.

DEBRÉ, Olivier : 316.

DELEUZE, Gilles : 351, 353.

DENIS, Madame : 184.

DERRIDA, Jacques : 351.

DESCARTES, René : 354.

DESAIX, Louis-Charles : 65.

DIDEROT, Denis : 284, 317, 354.

DIODORE de SICILE : 121.

DIONYSOS : 107, 138 n. 1.

DIOR, Christian : 189.

DOMITIEN : 23, 24.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor : 241, 298.

DREYFUSS, Henry : 188.

DUCHAMP, Marcel : 13, 75, 273, **286**, 309.

DUMAS, Alexandre : 123, 124.

DUNAND, Jean : 189.

DÜRER, Albrecht : 168.

EAMES, Ray : 189.

ÉCHO : 122.

EEK, Piet Hein : 191.

ÉGÉE : **218**.

EIFFEL, Gustave : 43, 47.

EINSTEIN, Albert : 206, **213**, 233, 351.

ELIOT, Thomas Stearns : 327.

ÉLUARD, Paul : 127.

ENGEL, Norbert : 252, **253**, 254, 256, **262**, 263.

ÉRASME : 91, 151, 239.

ÉRATOSTHÈNE : **164**.

EULER, Léonhard : **42**.

EUMÈNE II : 51.

EURIPIDE : 100.

EUROPE : 143, **145**, **146**, **147**, **148**, **149**, **150,** 151.

FABRICIUS : 110.

FERDINAND, Grand-Duc de TOSCANE : 65.

FÉRET : 47.

FERNANDEZ, Dominique : 346.

FERNEYHOUGH, Brian : 316.

FLAUBERT, Gustave : 307, 354.

FOLON, Jean-Michel : 310.

FRANCASTEL, Pierre : 267, 291, 351.

FRANCHEVILLE, Pierre : 65.

FRANK, Josef : 189.

FRANCO, Francisco : 155.

FRANKENSTEIN : 123.

FREUD, Sigmund : 36, 136, 353, 356, 357.

FREYSSINET, Eugène : **44**.

GABO, Naum : 273.

GABRIELI, Giovanni : 315.

GADOULEAU, Brigitte : **265**.

GALILÉE : 42, 168.

GARAUD de SABANAC : 57.

GASPERI, Alcide de : 152.

GAUDI, Antonio : 184, 191.

GEYER, Marie-Jeanne : **265**.

GIDE, André : **218**, 355.

GIORGIONE : 125.

GIOTTO : 351.

GISCARD d'ESTAING, Valéry : **256**.

GISCLARD, Albert : 46.

GLUCK, Christoph Willibald : 126.

GOETHE, Johann Wolfgang von : 91, **123**, 124, 229, 307, 314.

GOGH, Vincent Van : 22, 89, 280 n. 1, 271, **282**, 307.

GOMEZ, Michel : **20**, 233, **234**, **300**.

GOUT, Paul : 58.

GOYA : 160, 226, 241.

GRANDJEAN, Bernard : 263.

GRAY, Eilen : 189.

GROÏSMAN, Volodymyr : 96.

GROPIUS, Walter : 188, 273.

GROS, Antoine-Jean, baron : **242**, 243.

GUARDI, Francesco : **90**.

GUGELOT, Hans : 189.

GUIMARD, Hector : 191, 316.

HADEY, Gilbert : 254, 255.

HADRIEN : 38.

HAGEN : 121.

HALLSTEIN, Walter : 152.

HALS, Frantz : 307.

HARING, Keith : 309, 310.

HARTUNG, Hans : 334.

HATTERER, Sylviane : 265 n. 2 & 3, 267 n. 1.

HAYDN, Joseph : 307.

HECKEL, Erich : 335.

HEGEL, Georg Willhelm Friedrich : 292, 293, 296.

HEIDEGGER, Martin : 126, 127, 197, **204**, **205**, **278**, **279**, 280, 281, **282**, **283**, **284**, **295**.

HÉLÈNE de TROIE : **121**.

HENNEBIQUE, François : **44**.

HENRI III : **62**.

HENRI IV : **62**, **63**, **64**, **65**, 66.

HENRY, Pierre : 219.

HÉRA - JUNON : 107, 146.

HÉRACLITE : 100, 104, 197.

HIROSHIGE : 90.

HOCKNEY, David : 310.

HOEFFEL, Daniel : 255, 256.

HOFFMANN, Ernst-Theodor : 124.

HOFFMANN, Josef : 187.

HOKUSAI, Katsushika : **90**.

HÖLDERLIN, Friedrich : 282, 340.

HOMÈRE : 108, 111, 113, **114**, **115**, 122, 145, 298, 306.

HONEGGER, Arthur : 314.

HOOCH, Pieter de : 336.

HOOCKE, Robert : **42**.

HORACE : 150, **166**.

HORKHEIMER, Max : 276.

HUGO, Victor : 26, 119, 120, 123, 124, 151, 174, 343.

HUSSERL, Edmund : 136, 196, 203.

IBRAM, Corinne : 255, 257 n. 2.

IMDAHL, Max : 351.

IMMENDORFF, Jörg : 309.

IONESCO, Eugène : 343, **344**.

ISLES, F. des : 60.

ITO, Toyo : 315, 324.

JACOBSEN, Arne : 189.

JEANNE-CLAUDE : 63.

JEAN-PAUL - Friedrich RICHTER : 293.

JENSEN, Ole Michael : 175.

JULES II : 136.

JUNG, (ébéniste) : 256, 262 n. 1., 265.

JUPITER : 29, 100, 146, **149**, **150, 151**.

JUVÉNAL : **166**.

KAGE, Wilhelm : 188.

KANDINSKY, Vassily : 316.

KANT, Emmanuel : **172, 173**, **202**, 206, 216, 242, 292, 293.

KARR, Alphonse : 123.

KENZO : 63.

KIEFER, Anselm : 309.

KINDER, Birgit : 310.

KIRCHER, Athanasius : 305.

KIRCHNER, Ernst Ludwig : 316.

KLEE, Paul : 310.

KLEIST, Heinrich von : 123.

KLOTZ : 256, **259**, 260.

KNOLL, Florence : 192.

KONINGS, Jan : 191.

KOONS, Jeff : 309.

KUPKA, Frantisŝek : **313**.

LABACCO, Antonio : 183.

LA HIRE : 41.

LALUMIÈRE, Catherine : 256.

LAMÉ, Gabriel : 42.

LANG, Jack : **253**.

LANGEVIN, Hector-Louis : **95**.

LE CAMUS de MEZIÈRE, Nicolas : 317.

LECLERCQ, Francine : 21, 234.

LECONTE de LISLE : 151.

LE CORBUSIER : 68, 85, 184, 187, 188, 192, 311, **318**, 319, **320**, **321**, **322**, 323, **330**, 331.

LEHNI (Mme) : 263.

LEITNER, Bernhard : 316.

LÉVI-STRAUSS, Claude : 229.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von : 201, 202.

LEMOT, François-Frédéric : 65.

LIBESKIND, Daniel : **315**, 324.

LINTLAËR : **64**.

LISSITZKY, Lazar : 188.

LOEWY, Raymond : 186, 188.

LOOS, Adolf : 187, 316, 329.

LORELEI : **121**, **122**.

LOUIS IX, (saint) : 229.

LOUIS XIII : **65**.

LOUIS XIV : 54, 55, **78 n. 1**, 90 n. 3, **184**, 218, **219**, 342, 358 n. 2.

LOUIS XV : **41**, 49, 239, 358 n. 2.

LOUIS, dauphin, futur LOUIS XVI : **41**, 140.

LOUIS XVIII : **65**.

LUCO-PESCE, Francesca : **77 n. 2**, 360.

LUCIUS AURELIUS COTTA, consul : 52.

LUKÁCS, Györy : 295.

LYOTARD, Jean-François : 351.

MACKINTOSH, Charles Rennie : 187.

MADERNO : 183.

MAES, Nicolas : 336.

MAINTENON, Marquise de : 55, 78 n. 1.

MALEVITCH, Kazimir : 309.

MALRAUX, André : 334.

MANETTI, Antonio : 180.

MANIUS CURIUS DENATUS : 51.

MANSHOLT, Sicco : 152.

MARC-ANTOINE : 327.

MARCEL, Claude : 62.

MARCHALL, M. : 254.

MARCHAND, Guillaume : 60, 62.

MARCIUS REX, prêteur : 51, 53.

MARCUS LEPIDIUS : 53.

MARCUSE, Herbert : **295**.

MARIE-ANTOINETTE : **41**, 123, 209.

MARIN, Louis : 351.

MARINETTI, Tommaso : 273.

MAROT, Clément : 151.

MARQUART, Laurent : 266.

MARSHALL, George C. : **327, 328,** 329.

MARTIAL : 23, **166**.

MARTINI, Francesco di Giorgio : **182**.

MARX, Karl : **296**.

MATHSSON, Bruno : 188.

MATHIEU, Georges : **334**.

MATISSE, Henri : 345.

MAUGHAM, Sylvie : 189.

MAUGIRONT : 62.

MAUSS, Marcel : 351.

MAXENCE : 39.

MÉDICIS, Catherine de : 62.

MÉDICIS, Marie : 65, 168.

MÉGILLE : 111.

MELVILLE, Jean-Pierre : 340.

MERCATOR, Gérard : 175.

MÉRY, Édouard : 42.

MESNAGER, Jérôme : 310.

MÉTEZEAU, Thibaut : 60.

METSU, Gabriel : 336.

METZ, Christian : 351.

MEYER, Johann Enoch : 87.

MEYER, Juliane : 254 n. 1 & 3, **258**, **260**.

MICHEL-ANGE : 36, 136, 167, 182, **183**, 300, 307, 359.

MICHELET, Jules : 241.

MIES Van der ROHE, Ludwig : **86**, 184, 188, 192, 193, 219, 296, 330.

MILHOMME, Aimé : 61.

MINOS : 146, **148**, 151.

MITTERRAND, François : **257**, 260.

MOÏSE : 136.

MOLIÈRE : 306, 317.

MOLLINO, Carlo : 189.

MONIER, Joseph : 44.

MONET, Claude : **89**.

MONNET, Jean : 152.

MONTINI, cardinal, futur pape Paul VI : 312.

MORANDI, Ricardo : **46**, 328.

MORETTI, Raymond : 310.

MORRIS, William : 187.

MOSCHOS de SYRACUSE : 147.

MOZART, Wolfgang Amadeus : 126, 303, **307** .

MUNCH, Edvard : 335, 336.

MUSMECI, Sergio : 324, 325, 326, 328, 329, 330, **332**, **333**.

MUSSCHER, Michiel van : 336.

MUSSOLINI, Benito : 328.

NANCY, Jean-Luc : 160.

NAPOLÉON I^{er} - BONAPARTE : **65**, 88, 177, 209, **240**, **241**, **242.**

NARCISSE : **122**.

NAUPLIOS : 108.

NAVIER, Henri : 42.

NELSON, George : 189.

NÉRON : 22 n. 2, 24, 53, 97 n. 3, 166.

NERVAL, Gérard de : 122, **123.**

NEWMAN, Barnett : 351.

NEWTON, Isaac : 363.

NIBELUNGEN : 120, 121.

NIETZSCHE, Friedrich : **139**, 141, 291, 355.

NIZZOLI, Marcello : 189.

NOIR, Thierry : 310.

NOLDE, Emil : 335.

NONO, Luigi : 315, 323.

NOVES, Eliot : 189.

NUMÉRIUS : 108.

OCULATA (Vestale) : 24.

OLBRICH, Josef Maria : 316.

OLSSON, Gunnar : 162, **168**, **169**, **170**, **171**, 172, **173**, **174,** 175.

OPPENHEIMER, Julius Robert : 327.

ORPHÉE : 314.

OCHTERVELT, Jacob : 336.

PAHLAVI, Rizãh Shah : 194, 218.

PALADINO, Domenico : **309**.

PALLADIO, Andrea : 51, **224**.

PALERMO, Chiara : 79.

PARENT, Francis : **20**, **233**, 234, 256.

PASCAL, Blaise : 47, 136, 294.

PAUSANIAS : 101.

PAYOT, Daniel : 265.

PEI, Ieoh Ming : 310.

PERRAULT, Claude : 219.

PERRIAND, Charlotte : 188.

PERUZZI, Baldassare : 183.

PESCE, Miléna (Tata) : 359, 360**.**

PESCE, Jacopo (Tato) : 359, 360.

PETERS, Carl : 175.

PETIT, François : 62.

PEVSNER, Anton : 273.

PFLIMLIN, Pierre : 20, 89, 256.

PHÈDRE (fille de Minos) : 218.

PHÈDRE (de Platon) : **105**.

PHILIPPE-AUGUSTE : 229.

PIANO, Renzo : 315.

PICASSO, Pablo : **363**.

PIERRE, Apôtre : 23.

PIERRE-le-GRAND : 342.

PILON, Germain : 61.

PINAULT, François : 310.

PIRANÈSE, Giovanni Battista : 316.

PISSARO, Camille : 89.

PLATON : 105, 106, **111**, 112, **113**, **114**, **115**, 118, **169**, **170, 198**, **200**, 297, 306.

PLEVEN, René : 158.

POE, Edgar : 305, **307**.

POLLOCK, Jackson : 310.

POLYPHÈME : **112**, **115**, 116, 117, **118**.

PONTI, Gio : 189.

PORTA, Giacomo della : 183.

POSÉIDON : 106, **107**, **108**, 147.

POUTINE, Vladimir : **95**, 96.

POZZO TOSCANELLI, P. del : 167.

PREST : 185.

PRÉVERT, Jacques : **363**.

PRITCHARD, Thomas, Farnolis : 43.

PTOLÉMÉE : 175.

PTOLÉMÉE III : 164 n. 2.

QUINTILLIEN : 23, 166.

QUINTUS CAECILIUS, consul : 52.

QUÉLUS : 62.

RACE, Ernest : 189.

RACINE, Jean : 126, 218, 297.

RADCLIFFE, Ann : 123.

RAMAKERS, Remy : 191.

REMBRANDT : 105.

RAMEAU, Jean-Philippe : 316, 354.

RAMS, Dieter : 189.

RAMSÈS II : 105.

RANKINE, William : 42.

RAPETTI, Rodolphe : 265.

RAPHAËL : 126, **169**, 183.

RHADAMANTHE : 146.

RIBEIRO, Diego : **176**.

RIES, Roland : 259.

RIETVELD, Gerrit : 188.

RIMBAUD, Arthur : 151, 225.

ROEBLING, John-Augustus : 45.

RODTCHENKO, Alexandre : 188.

ROESZ, Germain : 334.

ROSSI, Aldo : 324, 331, **332**.

ROUGET de LISLE, Claude Joseph : 307.

ROURA, Sylvie : 72 n. 1.

ROUSSEAU, Jean-Jacques : 307.

RUBENS, Petrus Paulus : 168.

RUBINSTEIN, Ida : 314.

RUDLOFF, Marcel : 255, 256, 263.

RUHLMANN, Jacques-Émile : 189.

RUSKIN, John : 187.

SAARINEN, Eero : 189, 192.

SAINT EXUPÉRY, Antoine de : 222.

SAINT-PHALLE, Niki de : 79 n. 2, **83**.

SALAZAR, Antonio de Oliveira : 155.

SAMARITAINE : **63, 64**.

SANGALLO le Jeune, Antonio da : **183**.

SARPÉDON : 146.

SAUSSURE, Ferdinand de : **174**.

SCHARF, Kenny : 309.

SCHILLER , Friedrich von : 124, 125, 293.

SCHINKEL, Karl Friedrich : 316.

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl : 335.

SCHÖNBERG, Arnold : 315.

SCHUBERT, Frantz : **307**.

SCHÜTTE, Reinhardt & Thomas : 324.

SCOTT, Douglas : 189.

SHAKESPEARE, William : 91, 217, 306, 327.

SHAPIRO, Meyer : 351.

SHELLEY, Mary : 123, 307.

SHELTON, Gilbert : 310.

SCHLEGEL, Friedrich : **293**, 314.

SCHUMAN, Robert : **157**.

SÉMIRAMIS : 37.

SEON (Maître Zen) : 28.

SERLIO, Sebastiano : **50**.

SERVIUS SULPICIUS GALBA : 52.

SIEGFRIED : **121**.

SIEMENS - MARTIN : 43.

SILCHER, Friedrich : 122.

SIMONDON, Gilbert : **285**, **286**, **287, 288**.

SMITH, Adam : 92.

SOCRATE : **105**, 198, 306, 349.

SOLJENITSYNE, Alexandre : 340.

SOTTSASS, Ettore : 190.

SOUFFLOT, Jacques-Germain : 178.

SOULAGES, Pierre : 308, 334.

SPAAK, Paul-Henri : 152.

SPARKE, Penny : 189.

SPENGLER, Oswald : 312.

SPINELLI, Altiero : 152.

STARCK, Philippe : 192, 336, **337**, 338, **339**.

STELLA, Frank : 310.

STENDHAL : 91.

STOCKHAUSEN, Karlheintz : 315.

STRABON : 147.

STRAVINSKY, Igor : 79 n. 2, 311, 313, 315.

SUÉTONE : **166**.

SUGER, l'abbé : **228**.

SULLIVAN, Louis : **187**, 182, 330.

SULLY : 64.

TAKEMITSU, Toru : 315.

TARQUIN l'ANCIEN : 39.

TARRADE, Jacques : 59.

TATICHTCHEV, Vassili Nikititch : 342.

TERRAI, Giuseppe : 188.

THALÈS de MILET : 100, 102, **103**, 163.

THATCHER, Margaret : 257.

THÉSÉE : **218**.

THOMAS, *arracheur de dents* : 67.

THOMAS d'AQUIN : 211.

THONET, Michael : **187**.

TINTORET, Jacopo Robusti : 358, **359**.

TITUS : 23.

TOUBON, Jacques : **186**.

TOUT ANKH AMON : 104.

TRAUTMANN, Catherine : 253, 254 n. 2, 255, 256, 257, 259, 260, 262**,** 263.

TRÉMOIS, Yves : 310.

TULARD, Jean : 241.

TURNER, William : **89**.

ULYSSE : **112**, 114, **116**, **117**, **118**.

VARÈSE, Edgar : 316, 319.

VARONILLA : 24.

VASARELY, Victor : 273.

VAUBAN : 55, **59**.

VAUDÉMONT, Louise de : 62.

VEIL, Simone : 216 n. 3.

VELÁZQUEZ, Diego : 125.

VELDE, Henry van de : 191, 316.

VÉLICKOVIC, Vladimir : 310.

VÉNUS : 150.

VERCEY, Pierre : **20**, 233, 234, 235, 255, 256 n. 2, 260.

VERMEER van DELFT : 336.

VESPASIEN : 23.

VICAT, Louis : 44.

VIÉNOT, Jacques : 188.

VINCI, Léonard de : 22, 91, 182.

VIOLLET-le-DUC, Eugène : 191, 317.

VITRUVE : 109, 316, 317, 329.

VOLTAIRE : 63, 65, 67, **184**, 307.

WADSWORTH, J. W. : 327.

WAGNER, Richard : 102, 120, 316.

WALESA, Lech : 155.

WALKYRIES : 122.

WARBURG, Aby : 351.

WAYDELICH, Raymond : 245.

WEIL, Simone : 216, 222.

WEISBUCH, Claude : 310.

WHITMAN, Walt : 307.

WOLS : 334.

WORDSWORTH, William : 123.

WRIGHT, Franck Lloyd : 50, 184, 187, 188, 191, 244.

WRIGHT, Russel : 188.

XENAKIS, Iannis : **315**, **318**, **319, 320, 321, 322,**

YOUNG, Thomas : 42.

ZEUS : 29, **107, 112**, **145**, **146**, **147**, 148, 150, 151.

ZEUXIS : 306.

ZIMMER : 258.

ZOLA, Émile : 231.

ZWEIG, Stefan : 169, **303, 304, 305, 306,** 307.

BIBLIOGRAPHIE

I/ OUVRAGES

ADAM, Jean-Pierre, *La Construction Romaine, matériaux et techniques,* Grands Manuels Picard, Paris, 1984, (368 p.). ISBN : 2-7084-0104-1.

ADORNO, Theodor, Wisengrund et HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison,* trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, éd. Gallimard-Tel, Paris, 1983 (1944). ISBN 978-2-070-70059.

ADORNO, Theodor, Wisengrund, *Théorie artistique,* trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, éd. Klincksieck, Paris 1995, (179 p.).

AGAMBEN, Giorgio, *Le mystère du mal. Benoît XVI et la fin des temps,* trad de l'italien par Joël Gayraud, éd. Bayard, Varèse, 2017, pp.11 & 13. ISBN 978-2-227-48931-8.

ALAIN, *Système des Beaux-Arts,* (1920), La Pléiade, pp. 239-s*q*.

ALBERS, Josef, *Interaccion del color,* éd. del cincuentenario Alianza Editorial, 2017. (218 p.). ISBN 978-849-104-7229.

ALBERTI, Leon, Battista, *L'Architettura (De Re Aedeficatoria*), II, traduit du latin par Giovani Orlandi, éd. G. Orlandi & P. Portoghesi, Milan, 1966.

ALBERTINI, Francesco, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae,* 1510.

AQUIN, saint Thomas d', *Somme contre les Gentils,* II, c. 31 à 38, trad. du latin par Cyrille Michon, éd. Garnier-Flammarion, 1999 (448 p.). IBSN 978-2-08-071045-1.

ARASSE, Daniel, « L'ange spectateur. La *Madonne Sixtine* et Walter Benjamin », *Les Visions de Raphaël,* Liana Levi éd., Mayenne, 2004, pp113-141, ISBN 2-86746-339-4.

ARISTOTE, *Physique,* trad. du grec ancien par Barbara Gernez, Les Belles Lettres, 2002. ISBN 2-257-79909-5.

ARISTOTE, *La Politique,* trad. du grec ancien par Auguste Francotte et Marie-Paule Lang-Berger, Gallimard-La Pléiade, 2014.

BABEAU, Albert, *Paris en 1789,* Librairie Firmin-Didot, Paris, 1890, (530 p.)

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée,* PUF., Paris, 1993 (1959), (152 p.). ISBN 9-782130-456605.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière,* Paris, José Corti, 1996. ISBN 2-7143-0291-2.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité,* Paris, José Corti, 1997 (1948). ISBN 2-7143-0299-8.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière,* Paris, José Corti, 1997, (1942), (267 p.). ISBN 2-7143-0334-X.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement,* Paris, José Corti, « Livre de poche, biblio-essais », 2001 (1943), (352 p.)
ISBN 978-2-253-0610-07.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant,* Stock, « Le livre de poche, biblio-essais », La Flèche (Sarthe), 2003 (1930) (156 p.). ISBN 9-782253-941972.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie,* PUF, Paris, 2013 (1960), (185 p.).
ISBN 978-2-13-057791-1.

BACHELARD, Gaston, *Le matérialisme fonctionnel,* PUF, Paris 2014 (5ème éd.) (240 p.)
ISBN 978-2-130-631057.

BACHELARD, Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique,* éd. PUF, 2015. (183 p.)
ISBN 978-2-13057-6556.

BAILLY, Jean-Christophe, *Les cinq sens,* éd. Bayard, imprimé en Espagne, 2014,
ISBN 978-2-227-48720-8.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes,* Les sentiers de la création, Skira, Genève, 1979.

BEAUSSANT, Philippe, *Le chant d'Orphée selon Monteverdi,* éd. Fayard, Paris, 2002. ISBN 978-2-2136-11730.

BEHRMANN, Greg, *The Most Noble Adventure. The Marshall Plan and the Time When America Helped Save Europe,* New-York, The Free Press, 2007.

BELTRAMI, Luca, « Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della cattedrale di Milano », in Nozze Beltrami-Rosina, Milan, 1903.

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* trad. de l'allemand par Frédéric Joly, (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939)*,* Payot, 2013, ISBN 978-2-228-90970-9.
« L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1935), (*mécanisée,* variante de *technique*), in *Écrits français,* Gallimard, bibliothèque des idées, 1991.

BENJAMIN, Walter, *Le raconteur,* suivi d'un *Commentaire* de Daniel Payot (essai), trad. de l'allemand par Sybille Muller, Circé, Strasbourg, 2014, ISBN 978-2-84242-354-4.

BENSUSSAN, Gérard, *Le temps messianique, Temps historique et temps vécu,* librairie philosophique Vrin, Mayenne, 2001 (194 p.). ISBN 2-7116-1521-9.

BENVENISTE, Émile, *Le* v*ocabulaire des institutions indo-européennes, I : économie, parenté, société - II : pouvoir, droit, religion*, éd. de Minuit, 1969 (T.1, 376 p. T. II : 340 p.)

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1946 (1938).

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice,* PUF, 2013 (1907). ISBN 9-782-1306-18980.

BERGSON, Henri, *Histoire de l'idée de temps, Cours au Collège de France, 1902-1903* », PUF, 2016. ISBN 9-782130-632917.

BERNINI, Gian Lorenzo, *Mémoire de mon séjour à Paris,* trad. de l'italien par Filippo Prini, Berg international, Paris, 2015. (71 p.). ISBN 9-782370-200358.

BERT, Jean-François, LAMY, Jerôme (sous la direction de), *Michel Foucault, un héritage critique,* CNRS éditions, 53110 Lassay-les-Châteaux, 2014,
ISBN 978-2-271-08146-9.

BERTHET, Dominique (sous la direction de), *L'imprévisible dans l'art,* L'Harmattan, 14110 Condé-sur-Noireau, 2012, ISBN 978-2-296-56987-4.

BERTI, « Considerazionni in margine ad alcune classi di oggetti » in Fortuna Maris : la nave romana di Comacchio, F. Berti, Bologne, 1990.

BERTRAND, Michèle, *Ferenczi,patient et psychanalyste,* L'Harmattan, 1994, pp. 121-124. ISBN 2-7384-2406-6.

BLASI, Carlo & COÏSSON, Eva, « Duecento anni di dibattiti intorno alla stabilità della chiesa di Sainte-Geneviève a Parigi : modelli materici e modelli virtuali », in *Les maquettes d'architecture,* sous la direction de Sabine Frommel avec la collaboration de Raphaël Tassin, Picard, Rome, 2015, pp. 283-291. (325 p.). ISBN 978-2-7084-0999-6.

BŒSPFLUG, François, *La pensée des images, entretiens sur Dieu dans l'art, avec Bérénice Levet,* Bayard, imprimé en France, 2011, ISBN 978-2-227-48285-2.

BOESPLUG, François, *Pourquoi j'ai quitté l'Ordre … et comment il m'a quitté,* éd. J.-C. Béhar, Paris 2016, p. 44 (126 p.). IBSN 978-2-915543-51-3.

BONIFAZIO, Paola, *Schooling in Modernity. The politics of sponsored films in postwar Italy,* Toronto, Presses universitaires de Toronto, 2014.

BOUCHER, François, *Le Pont-Neuf,* éd. Le Goupy, Pari, 1925-1926, 2 vol. (vol 1 : 184 p. & 36 planches ; vol. 2 : 176 p. & 36 planches).

BOURDIEU, Pierre, Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992, (480 p.). ISBN 978-2020-1815-94.

BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes,* éd. Points-Essai, Paris, 2003, pp. 122-131 (416 p.). ISBN 978-2757-851531. (à propos de Baudelaire).

BOUVIER, David, Le sceptre et la lyre, l'Iliade et les héros de la mémoire, éd. Jérôme Million, Grenoble, 2002. (512 p.). ISBN 2-84137-122-0.

BRANZI, Andrea, La casa calda. Esperranze del Nuovo Design Italiano, éd. Idea Books, Firenze, 1984. ISBN 978-8870-170597.

BRANZI, Andrea, *Qu'est-ce que le design ?,* éd. Gründ, Paris, 2009 (2007), (287 p.) ISBN 978-2-7000-26999.

BRIDOUX-MICHEL, Séverine, « Musique, architecture, un projet multimedia : le Pavillon Philips de l'Exposition Universelle de 1958», in et sous la direction de Roberto

BARBANTI, Éric LYNCH, Carmen PARDO & Makis SOLOMOS, *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique,* éd. L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 91-103. ISBN 978-2-74756-6919.

BRIDOUX-MICHEL, Séverine, « Architecture et Musique : une rencontre utopique ? », in *Archistorm,* 22, 2006, pp. 54-56.

BRISSON, Luc, *Introduction à la philosophie du mythe, T. I, Sauver les mythes*, éd. Vrin, Paris, 2005 (1996). 978-2-7116-1761-6.

BROTTON, Jerry, Une Histoire du Monde en 12 cartes, (titre original : A History of the World in Twelve Maps, éd. Allen Lane, 2012), Flammarion, trad. de l'anglais par Séverine Weiss, Lonrai, 2013. (545 p.). ISBN : 978-2-0812-1433-0.

BRUZZESE, Anthony S., *Origins of Intervention : America, Italy and the Fight Against Communism, 1947-1953,* Alberta, Université d'Alberta, 2008.

BUREN, Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y remonter ?* éd. Sens&tonka, Clamecy, 2004, ISBN 9-782-845-341050.

CALGARO, Jean-Armand, *Projet et construction des ponts,* Presse des Ponts et Chaussées, Paris, 2000, (458 p.). ISBN 2-85978-327-X.

CARERI, Giovanni & DIDI-HUBERMANN, Georges (sous la direction de), *Hubert Damisch, l'art au travail,* éd. Mimésis, imprimé en Italie, 2016, ISBN 978-8869760549.

CAUSSE, Jean-Gabriel, *L'étonnant pouvoir des couleurs,* éd. du Palio, 2014 (192 p.) ISBN 978-2-354-490492.

CELA N, Paul, « Corona », in *Pavot et mémoire,* trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, éd. Points, 1963. ISBN 2-757-80156-2.

CHOUVEL, Jean-Marc & SOLOMOS, Makis, *L'espace Musique/Philosophie,* l'Harmattan, Paris, 1998 (448 p.). ISBN 978-2-7384-65931.

CHRÉTIEN, Claude, Sous le Soleil de Saturne : escapade métaphysique dans les arcanes du temps, éd. du Net, 2014, p. 75 (378 p.). ISBN 978-2-312-02697-8.

CIZEK, Eugen, *Néron,* Fayard, Paris, 1981 (474 p.). ISBN 2-213-01131-1.

COMTE-SPONVILLE, André, *l'Être-Temps,* PUF, coll « Perspectives critiques », 1999, p. 104 (165 p.). ISBN 978-2-1304-97981.

CONANT, James Bryant, *My Several Lives : Memoirs of a Social Inventor,* New-York, 1970, Harper & Row.

DAMISCH, Hubert, L'origine de la perspective, Champs-Flammarion, 1999. (475 p.) ISBN 978-2-0812-82582.

DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal ; une philosophie de l'art,* trad. de l'anglais (américain) par Claude Hary-Schaeffer *(The Transfiguration of the Commonplace* (1981), éd. du Seuil*,* Mesnil-sur-l'Estrée, 1989, ISBN 978-2-02-010463-0.

DEGRAND, Eugène et RASAL, Jean, *Les Ponts en maçonnerie,* T. 2 - *Construction*, Paris, Baudry et Cie, 1887, (662 pp.).

DELAVAUX, Céline, VIGNES, Marie-Hélène, *Les procès de l'Art,* Palette, 2013, ISBN 978-2-35832-075-7.

DENEKEN, Michel, LEGRAND, Thierry, ZWILLING, Anne-Laure (dir.), *Une certaine image de Dieu. Hommage à François Boespflug,* Presses Universitaires de Strasbourg, 2015 (290 p.). ISBN 978-2-86820-9375.

DENIAU, Guy, *Qu'est-ce qu'interpréter ?,* Vrin, 2015, (128 p.) ISBN 978-2-7116-2585-7.

DENIZEAU, Gérard, *Histoire visuelle des Monuments de France,* Larousse, Paris, pp. 118-119. ISBN 2-03505201-7.

DERRIDA, Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy,* Paris, Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques, GADAMER, Hans-Georg, LACOUE-LABARTHE, Philippe, *La Conférence de Heidelberg (1988), Heidegger, portée philosophique et politique de sa pensée,* présentation de Mireille CALLE-GRUBER, note de Jean-Luc NANCY, éd. Lignes/Imec, imprimé en Europe, 2014, ISBN 978-2-35526-131-2.

DETIENNE, Marcel, *Apollon le couteau à la main, une approche expérimentale du polythéisme grec,* Paris, Gallimard, 1998. ISBN 2-07-073371-8.

DIDEROT, Denis, « L'origine de la nature du Beau », in *Œuvres complètes, esthétiques,* éd. Chronologique, Le Club français du Livre, T. XIII, Paris, 1972, p. 919 *s*q.

DUMEZIL, Georges, *La religion romaine archaïque,* Paris, Payot, 2000 (1974).

DUMOUR, Thibault & BURNIAT, Mathieu, *Le Mystère du Monde Quantique,* Dargaud, 2016 (160 p.) ISBN 978-2-205-07516-8.

DUPONT, Florence, *Aristote et le vampire du théâtre occidental,* éd. Aubier, Paris, 2007 (312 p.). ISBN 978-2-700-700-466.

DURKHEIM, Émile, *L'évolution pédagogique en France,* PUF, Paris, 2014 (1999), (416 p.). ISBN 978-2-13056-7495.

DUTOURD, Jean, *Le feld-maréchal von Bonaparte. Considérations sur les causes de la grandeur des Français et de leur décadence,* Flammarion, Saint-Amand Montrand (Cher), 1996. ISBN 2-0806-73327.

EINSTEIN, Albert, *La Relativité,* Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1990 (184 p.). ISBN 978-2-222-888-2545.

ELIADE, Mircea, « Symbolismes indiens du temps et de l'éternité », in Images et Symboles, Gallimard, 1952.

ENARD, Mathias, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants,* roman, Actes Sud (Babel), 2010. ISBN 978-2-330-01506-0.

ENTHOVEN, Raphaël, *Le philosophe de service,* Gallimard, 2011
ISBN 978-2-07-0132296-6.

ENTHOVEN, Raphaël & Van REETH, Adèle, *Le Snobisme,* Plon, Paris, 2015 (157 p.)
ISBN : 978-2-259-22988-3.

ERLANDE-BRANDEBOURG, Alain, *L'Art Gothique,* éditions d'art Lucien Mazenod, Paris, 1983, (630 p.). ISBN 2-85088-913-2.

FARAGO, France, *L'Art,* Armand Clin, Cursus philosophie, Paris 1998,
ISBN 978-2-200-21911-6.

FAUTRIER, Jean, *Sur la virtuosité, Lettre à Jean Paulhan,* L'Echoppe, Tusson (Charente) 1992 (1987), ISBN 2-905657-21-9.

FERRO, Sergio, KEBBAL, Chériff KEBBAL, Philippe POTIÉ, Philippe & SIMONNET Cyrille *Le Corbusier. Le couvent de la Tourette,* Marseille, 1987.
ISBN 978-2-86364-047-X.

FERRY, Luc, CAPELIER, Claude, *La plus belle histoire de la philosophie,* Robert Laffont, Paris, 2014, ISBN 978-2-221-13121-3.

FERRY, Luc, *L'innovation de structrice*, éd. Plon, Paris, 2014, (154 p.)
ISBN 978-2-259-22331-7.

FIELL, Charlotte & Peter, *Design du XX° siècle,* Taschen, imprimé en Italie 2001,
ISBN 978-3-822-855430.

FIGAL, G., *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie,* Tübingen, Mohr, 2006, trad. de l'allemand par Jean Beauffret.

FOUCAULT, Léon, *Recueil des travaux scientifiques de Léon Foucault,* Librairie scientifique et technique, Paris, 2001 (1878). ISBN 978-2-85367-214-X.

FOUCAULT, Michel, *L'origine de l'herméneutique de soi, conférences prononcées à Dartmouth Collège, 1980,* Vrin, Mayenne, 2013, ISBN 978-2-7116-2509-3.

FRANCASTEL, Pierre, *Art et Technique*, Gallimard-Tel, 2014 (1988),
ISBN 978-2-07-071401-8.

FRANCHETTI PARDO, Vittorio, *Le Corbusier,* éd. Flammarion, Paris, 1968 (New-York, 1971, Grosset & Dunlap), (39 p. de texte, 94 p. de photos). ISBN 10 : 9686085297.

FRÈRE, Jean, *Philosophie des émotions. Les sages nous aident à en faire bon usage,* éd. Eyrolles, Paris, 2009, ISBN 978-2-212-54439-8.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* trad. de l'allemand (Autriche) par Fernand Cambon, Gallimard Folio-essais, Paris 1988 (1985), (352 p.)
ISBN 978-2-0703-24675.

FRONTIN, Julius, *Les Aqueducs de la Ville de Rome,* texte établi, traduit et commenté par Pierre Grimal, maître de conférence, Faculté des Lettres de Caen, Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1944.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, trad. de l'allemand par Elfie. Poulain, éd. Seuil, (1906).

GADAMER, Hans-Georg, L'actualité du beau, trad. de l'allemand par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 97 (209 p.). ISBN 978-2-740-100-332.

GAUTHIER, Théophile, *Voyage en Russie,* éd. La boîte à documents, Paris 1997, (566 p.) ISBN 2-84316-009-X.

GERMANN, Georg, *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale.* Lausanne, éd. Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016 (1991) (327 p.). ISBN 978-2-88915-167-7.

GIOVANARDI, Fausto, *Sergio Musmeci. Structure fuori dal coro,* Creative Commons, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Maximen und Reflexionen*, in Goethes Werke ; Schriften Kunst, Hamburg, 1967 (6ème éd.).

GOODMANN, Nelson, « Quand y a-t-il art ? », *Manières de faire des mondes*, (1978), trad. de l'anglais par M.-D. Popelard, éd. Jacqueline Chambon, 1992.

GRANET, Marcel, La Pensée chinoise, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1968.

GRATTESAT, Guy, ARSAC, Auguste, Ponts de France, Presses Ponts et Chaussées, Paris, 1984. ISBN 2-859-780 300.

GRAVES, Robert, Les Mythes grecs, Fayard, 1967 (1958), traduit de l'anglais par Mounir Hafez. (666 p.)

GROPIUS, Walter, *Architecture et société,* Textes choisis, présentés et annotés par Lionel Richard, trad. de l'allemand de Dominique Petit, éd. du Linteau, Condé-sur-Noireau, 2010 (1995), ISBN 978-2-910342-03-4.

GROS, Pierre, *L'architecture romaine, T. II : Maisons, palais, villas et tombeaux du IIIème siècle av. J.-C.* à *la fin du Haut-Empire,* Paris, A. & J. Picard, 2001 (527 p.).
ISBN 978-2708407770.

GUSDORF, Georges, *Mythe et Métaphysique,* Flammarion, 1953, p. 59.

HACQUARD, Georges, *Guide mythologique de la Grèce et de Rome,* Hachette, 1990, (352 p.). ISBN 9-782010-159718.

HAMSON, Victor Davis, Le modèle occidental de la guerre, traduit de l'anglais par Alain Billaudt, Les belles Lettres, 1990 (298 p.) ISBN 978-2-251-380049.

HAUPTMANN, Moritz, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik,* Leipzig, 1853.

HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique » (1953), trad. de l'allemand par André Préau, in *Essais et conférences,* Gallimard-Tel, Paris, 1980 (1958) (378 p.). ISBN 978-2-070222209.

HEIDDEGER, Martin, *Acheminement vers la parole,* trad. de l'allemand par J. Beaufret, Gallimard, p. 115 (266 p.), Paris 1981 (1976). ISBN 978-2-070-239559.

HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *in Chemins qui ne mènent nulle part,* trad. de l'allemand par W. Brokmeier, Gallimard-Tel, Paris, 1986. (461 p.). ISBN 978-2-070705627.

HEIDDEGER, Martin, *Sein und Zeit,* Tübingen, Niemeyer, 2006 (1992), trad. de l'allemand par Wolfgang Brockmeyer.

HEIDEGGER, Martin, Ontologie : *H*erm*éneu*tique de la factivité, trad. de l'allemand par Alain Boutot, Paris, NRF-Gallimard, 2012, pp. 27-28 (176 p.). ISBN 978-2-07016-39040

HÉRITIER, Françoise, *Le goût des mots,* Odile Jacob, édit., Paris, 2013, ISBN 978-2-7381-3001-3.

HÉRODOTE, *Histoires,* IV, 45, Gallimard, Folio, 1985, trad. du grec ancien d'Andrée Barguet. ISBN 2-07-037651-6.

HEUBECK, A., « A Commentary on Homer's *Odyssey* : Books 9-12 », dans A. Heubeck & A. Hoeckstra (éd.), *A Commentary on Homer's Odyssey,* vol. II, Oxford, 1989.

HILLAIRET, Jacques, *Connaissance du Vieux Paris,* Club français du livre, 1956 (657 p.)

HILLAIRET, Jacques, *L'île de la Cité,* éditions de Minuit, Paris, 1970. (383 p.)

HOMÈRE, L'*Odyssée,* T. II, chants VIII-XV, trad. du grec ancien par Victor Bérard, éd. bilingue Les Belles Lettres, Paris, 1946, p. 31 (225 p. doubles).

HORACE, *Odes et Épodes,* Les Belles Lettres, Paris, 1991, trad. du latin par F. Villeneuve, revu par J. Hellegouarc'h, (240 p.). ISBN 2-251-01099.

HUSSERL, Edmund, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale,* trad. de l'allemand par G. Granel et Jacques Derrida, Paris, Gallimard, 1976, (589 p.).

HUYGUE, Pierre Damien, Art et Industrie, philosophie du Bauhaus, éd. Circé, Belval (Vosges), 2015, (264 p.). ISBN 978-2-842-423-841.

ICKOWICZ, Judith, *Le droit après la dématérialisation de l'oeuvre d'art,* Les presses du réel, Monts, 2013, ISBN 978-2-84066-411-6.

JACKSON, Anna (sous la direction de), *Kimonos. L'Art japonais des motifs et des couleurs. Collection Khalili,* trad. du japonais par Anne de Thoisy-Dallem, éd. La Bibliothèque des Arts, 2015. ISBN 9-782-88453-194-8.

JAMES-RAOUL, Danièle et THOMASSET, Claude, Les ponts au Moyen-Âge, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, (338 pp.). ISBN 2-84050-373-5.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio-essais, Saint-Amand (Cher),1999 (1997), avant-propos, p. 9. ISBN : 978-2-070-329106.

.

JONES, Victor J., *Un pont à part. Sergio Musmeci & Zenaïde Zanini, Potenza 1966-1976*, trad. de l'anglais par Gauthier Bolle, éd. MêtisPresses, 2016.
ISBN 9-782940-563098.

KADARÈ, Ismaïl, *Le pont aux trois arches,* Fayard-Folio, 1981, ISBN 2-07-038285-0.

KANACH, Sharon, Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés* par, éd. Parenthèses, Marseille, 2006. ISBN 978- 2-86364-129-3.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure,* trad. de l'allemand par Alain Renaut, éd. Aubier, bibliothèque philosophique, Paris, 1997. (750 p.). ISBN 978-2-7007-4338-5.

KAUFFMANN, Jean-Paul, *Outre-Terre. Le voyage à Eylau,* éd. Équateurs, Paris, 2016 (333 p.). ISBN 9-782849-904350.

KERANGAL, Maylis de, *Naissance d'un pont,* Folio, 2015. ISBN 978-2-07-044532-5.

KJELLBERG, Pierre, *Le guides des statues de Paris,* Bibliothèque des Arts, Paris, 1973, (150 p.)

KORZYBSKI, Alfred, *Une carte n'est pas le territoire,* éd. L'éclat, trad. de l'anglais par Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, 2010 (1998), (189 p.).
ISBN 978-2-841162-137-8.

KOSSELBECK, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques,* trad. de l'allemand par Jochen & Marie-Claire Hoock, éd. de l'EHESS, Paris 2016 (1990), p. 182 (400 p.). ISBN 978-271-3225338.

LABBÉ, Mickaël, (textes réunis et introduits par), *Philosophie de l'architecture, Formes, fonctions et significations,* éd. Vrin, 2017. ISBN 9.782-7116-2743-1.

LACOSTE, Yves, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre,* éd. La Découverte, Essai-poche ,2014 (1976). ISBN 978-2-7071-78367.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Ecrits sur l'art,* Les presses du réel, Quetigny, mai 2009, ISBN 978-2-84066-282-2.

LANCIANI, Roberto, *Le acque e gli acquedotti di Roma antica,* Rome, 1975, repris et complété par ASHBY, Th., *The aqueducts of Ancient Rome,* Oxford, 1935.

LANDES, David S., *L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne,* trad. de l'anglais par Pierre Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, éd. Les Belles Lettres, Paris 2017 (1987), (*Revolution in time,* 1983), (640 p.).
ISBN 978-2-251.446.578.

LAURENT, Stéphane, *Les Arts aplliqués en France. Genèse d'un enseignement,* Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), Paris, 1999. (684 p.)

LE CAMUS de MEZIÈRES, Nicolas, Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations, éd. Hachette BnF, 2012, (Paris, chez Benoît Morin, imprimeur-libraire, rue St. Jacques MDCCLXXX), (291 p.). ISBN 978-2-01268-6793.

LECOQ, Françoise, « Europe "moralisée", imitation et allégorisations », *in D'Europe à L'Europe, I : le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIème siècle*, Paris, ENS-Ulm, 1997, éd. R. Poignault, O. Wattel, de Croizant, coll. Caesarodum, n° XXXI bis, pp. 263-276.

LE CORBUSIER, *Le Modulor*, éd. de l'architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1948
(239 p.).

LE CORBUSIER, *Le Modulor 2 : la parole est aux sages*. Suite de Le Modulor 1948, Boulogne-sur-Seine, éd. l'Architecture d'Aujourd'hui, 1953.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, éd. Flammarion-Champs, Paris, 2008 (1923, éd. Crès & Cie), (260 p.). ISBN 978-2-081217-447.

LE GOFF, Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* éd. du Seuil, 2014. ISBN 978-2-02-110605-3.

LENAIN, Thierry, LORIES, Danielle, *Esthétique et philosophie de l'art ? Repères historiques et thématiques,* éd. de Boeck, imprimé en Belgique, 2014 (2002), ISBN 978-2-8041-8520-6.

LENOIR, Béatrice, *L'oeuvre d'art, textes choisis et présentés par,* GF Flammarion, 45330 Malesherbes, 2012, ISBN 978-2-0812-9080-8.

LE PICHON, Jean & Yann, *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, Robert Laffont, Le Centurion, Paris, 1982. ISBN 978-2-221-01061-2.

LEVEAU, Philippe et PAILLET, Jean-Louis, *L'alimentation en eau de Caesarea de Maurétanie et l'aqueduc de Cherchell,* Paris, 1976.

LOOS, Adolf, *Ornement et crime,* éd Payot & Rivage, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, 2003. ISBN 9-782743-629823.

LUKÁCS, György, *Die Eigenart des Aesthetischen, (les particularités de l'esthétique*), 1963, non traduit en français.

LUKÁCS, György, *L'âme et les formes,* trad. de l'allemand par Guy Haarscher, Gallimard, 1974 (1910) (352 p.). ISBN 978-2-0702-8911-0.

LUKÁCS, György, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand (Hongrie) par Jean Clairevoye, éd. Gallimard-Tel, Paris 1989 (210 p.). ISBN 978-2-0707-121999.

MAGNE, Emile, *L'esthétique des villes,* éd. Infolio, CH Gollion, 2012 (1908), ISBN 978-2-88474-628-1.

MAN-CHUNG, Tang, *Evolution of bridge Technology*, éd. Columbia University, New-York, 2007, p. 6.

MARTEL, Frédéric, *De la culture en Amérique,* Paris, Gallimard, 2006.
ISBN 2-070 7793 19.

MATOSSIAN, Nouritza & DILE, Léo, *Iannis Xenakis,* trad. de l'anglais par Nouritza Matossian, Fayard/Sacem, Paris, 1981, p. 112 (325 p.). ISBN 978-2-213010-366.

MENEGALDO, Silvère, « Simple pont et ponts multiples dans le roman arthurien médiéval : l'exemple de Fergus et de Perlesvaus », in JAMES-RAOUL, Danièle, THOMASSET, Claude, *Les Ponts au Moyen-Âge,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, (308 p.). ISBN 2-84050-373-5.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris, 1781-1788, extraits,* Horizons de France, Paris, 1947

MERRIEN, Catherine, *L'Amour. De Platon à Comte-Sponville,* éd. Eyrolles, 53100 Mayenne, 2009, ISBN 978-2-212-54456-5.

METTRA, Claude, *La chanson des Nibelungen,* Albin Michel, 1984.

MEYER, Félix & ZIMMERMANN, Heidy, *Edgar Varèse Komponist, Klangforscher, Visionâr*, Bâle, 2006.

MICHAUD, Ginette, *Cosa volante. Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy,* éd. Hermann, Paris, 2013, ISBN 978-2-7056-8714-4.

MIDAL, Alexandra, *Antidesign. Petite histoire de la capsule d'habitation en images,* éd. Épithème, Paris, 2003. Tirage actuellement épuisé. ISBN 978-2-9144-11028.

MILLON, Henry, A. « Les maquettes dans l'architecture de la Renaissance », in *Rinascimento de Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura, Bompiani*, 1994, RCS Libri & Grandi Opere S.p.A., pp. 19-73, trad. française, Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange, trad. de l'italien par Dennis Collins, cat. expo., Flammarion, 1995, pp. 18-73, ISBN (version reliée) 978-2-08-011770-x

MOLLARD, Claude, *La culture est un combat. Les années Lang-Mitterand,* éd. PUF, 2015. ISBN 9-782-130-654407.

MONDOT, Jean-François, « Aménagements contre nature », in *Les Sciences au château de Versailles,* Les Cahiers Science et Vie, slsd. pp. 34-37. (162 p.)

MULLER, Jean-Marie, *Dictionnaire de la non-violence,* éd. Le Relié-Poche, 2005. ISBN 978-2-914-916-56-6.

MUSMECI, Sergio, La statica e le strutture, éd. Cremonese, Rome, 1971.

NANCY, Jean-Luc, Au fond des images, Galilée Paris 2003. (191 p.) ISBN 2-7186-0605-3.

NANCY, Jean-Luc, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme 1), G*alilée, Paris, 2005. (238 p.). ISBN 2-7186-0668-1.

NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin,* Galilée, Mayenne, 2009, ISBN 978-2-7186-0801-3.

NANCY, Jean-Luc, *Qu'appelons-nous penser ?,* éd. Diaphanes, Binne-Paris, 2013, ISBN 978-2-88928-018-6.

NANCY, Jean-Luc, VAN REETH, Adèle, *La jouissance, questions de caractère,* Plon, Paris, 2014, ISBN 978-2-259-22320-1.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désavouée,* Galilée, Mayenne, mars 2014, ISBN 978-2-7186-0904-1.

NEWTON, Isaac, *Principia. Les Principes mathématiques de la philosophie naturelle,* trad. de l'anglais par Voltaire et la Marquise du Châtelet, éd. Dunod, 2011, (éd. Anglaise 1687, française 1759) (696 p.). ISBN 978-2-100-566273.

NIETZSCHE, Friedich, *Par-delà le bien et le mal,* trad. de l'allemand par Cornelius Heim, éd. Nrf-Gallimard, Paris, 1971, p. 40 (408 p.). ISBN 978-2070-279456.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes, XII, Fragments posthumes,* automne 1885- automne 1887, trad. de l'allemand par J. Hervier, Paris, Gallimard, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich, La généalogie de la morale, tr. de l'allemand par Patrick Wotling, éd. Le Livre de Poche, Paris, 2000 (1887). ISBN 978-225306-7405.

NOVOSSELOFF, Alexandra, *Des ponts entre les hommes*, préface de Michel Foucher, CNRS éd. 2018. ISBN : 9.782.271.11677.2.

O'CONNOR, Colin, *Roman Bridge,* Cambridge, 1993, ISBN 0-521-39326-4.

OLSSON, Gunnar, « L'illimité comme source de frontières », in *Abysmal. Une critique de la raison cartographique,* Presses Universitaires, Chicago, 2007 (2000), non traduit en français.

OREL, Tufan, *Écrits sur le design,* éd. L'Harmattan, Paris, 2016. (220 p.).
ISBN 978-2-3430-72050.

ORMESSON, Jean d', *Comme un chant d'espérance,* éd. Héloïse d'Ormesson, Mayenne, 2014, p. 10 (128 p.). ISBN 978-2-35087-276-6.

OSSOLA, Carlo, *Érasme et l'Europe,* trad. de l'italein par Nadine Le Lirzin, éd. Le Félin, Paris, 2014. ISBN 9-782866-458133.

OVIDE, Les Fastes, Les Belles Lettres, Paris, 1990, traduit du latin par Henri Le Bonniec, (272 p.) ISBN 2-251-33902-7.

OVIDE, *Les Métamorphoses,* Livre II, v. 860-869, Actes Sud, 2001, trad du latin par Danièle Robert. ISBN 9-7827-42-734191.

PACIOLI, Luca, *De divina proportione,* éd. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014 (fac-similé de l'éd. originale, Venise, 1509), dessins Léonard de Vinci, (324 p.) ISBN 978-1-50082-1456.

PAQUOT, Thierry (sous la direction de), *Repenser l'urbanisme,* éd. Infolio,
63039 Clermont-Ferrand, 2013, ISBN 978-2-88474-718-9.

PASSERON, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique,* éd. Albin Michel, Paris, 2006, p. 620 (704 p.). ISBN 978-22261-58895.

PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique, Le petit livre des couleurs, éd. du Panama, 2005. ISBN 978-2-757-841532.

PASTOUREAU, Michel, *Les couleurs de nos souvenirs,* Le Seuil, 2010, (269 p.).
ISBN 978-2-0206966870.

PAYOT, Daniel, *Après l'Harmonie,* éd. Circé, 2000. ISBN 9-782-842-421120.

PERCY, Baron, *Journal des campagnes,* Tallandier, 2002 (1904), (636 p.)
IBSN 978-2-84734-025-9.

PESCE, Gaetano, *Réinventer le monde sensible,* Abécédaire avec Philippe Garnier, Buchet-Chastel, Paris, 2017 (225 p). ISBN : 978-2-283-02829-2.

PHILOSTRATE, « Images (Eikones) », in *La galerie des tableaux*, trad. du grec ancien par A. Bougot, Belles Lettres, Guillaume Budé, Paris, 1991.

PIANO, Renzo, *La Désobéissance de l'Architecte,* Arléa, 2009. ISBN 9-782-869-598492.

PINGUSSON, Georges-Henri, *L'espace et l'architecture, cours de gestion de l'espace, 1973-1974,* texte établi par Armelle LAVALOU, éd. du Linteau, Cognac, 2011, ISBN 978-2-910342-61-6.

PLATON, Œ*uvres,* trad. du grec ancien par Philippe Bouvier, Gallimard-La Pléiade, deux tomes, 1950. (T. 1 : 1472 p. - T. 2 : 1680 p.)

PLATON, Théétète, 142a-157d, trad. du grec ancien par Michel Narcy, GF. Flammarion, 2016 (412 p.). ISBN 978-2-081386-709.

PLINE le JEUNE, *Correspondance,* trad. du latin par Yves Hucher, V, 6, 22-23, éd. 10/18 Union générale d'éditions, 1998. ISBN 2-264-02720-7.

PLOTIN, « Le bonheur s'accroît-il avec le temps ?», in *Première Ennéade, tr*ad. *du gr*ec ancien par Èmile Bréhier, Les Belles Lettres, éd. Bilingue, 1998, pp. 110-119. (268 p.) ISBN 2-251-79906-0.

POTDEVIN, Gérard, « Le Temps », in MAGGIORI, Robert, DELACAMPAGNE, Christian, *Philosopher, réflexions philosophiques des grands penseurs contemporains,* Robert Laffont, Bouquins, 2014, p. 609 (1172 p.). ISBN 978-2-251-7992360.

POLOMSKI, Joël, *Le diable du Pont Valentré,* éd. du Fraysse, Castelnau-Montratier, 2008 (1990). ISBN 978-2-9519016-4-7.

PORPHYRE, *L'Antre des Nymphes dans l'Odyssée*, traduit du grec par Yann Le Lay, éd. Verdier, Dijon, 1989. (112 p.) ISBN 978-2-86432-087-6.

POUILLON, Fernand, *Mon ambition*, textes choisis et présentés par Bernard Marrey, éd. du Linteau, Cognac, 2011, ISBN 978-2-910-342708.

PRADE, Marcel, *Ponts et Viaducs au XIX^{ème} siècle,* Poitiers, Brissaud, 1988, (407 p.) ISBN 2-902170-54-8.

PRADE, Marcel, *Ponts remarquables d'Europe,* Poitiers, Brissaud, 1990.
ISBN 2-902170-65-3.

PROCOPIO, Federico, *« J'ai un kôm pour vous », in Plus de murs mais des ponts,* éd. Eyrolles, coll. "Spiritualités laïques", 2013.

PUECH, Henri-Charles, « La Gnose et le temps », *En quête de la gnose,* Gallimard, 1978.

QUARANTE, Danielle, *Éléments du design industriel,* Polytechnica, Paris 1984 (685 p.)
ISBN 978-2-717-842333.

QUILLOT, Roland (ouvrage dirigé par), *Philosophie de l'Art*, Ellipses, Poitiers, 1998,
ISBN 978-2-7298-5883-0.

RECHT, Roland, *Le Rhin. Vingt siècles d'art au cœur de l'Europe,* livres d'art Gallimard, 2001 (384 p.). ISBN 20-701-16913.

REINARCH, Salomon, *Cultes, mythes et religions,* Paris, Robert Laffont, 1996 (1905).
ISBN 978-2-221-07348-7.

RÉSAL, Jean & ALBY, Amédée, *Notes sur la construction du pont Alexandre III,* Paris, éd. Dunod, 1899, 2 parties en 1 vol. (223 pp. + 136 pp.).

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit,* Paris, Seuil, III, 1985 (336 p.). ISBN 978-2-0200-63654.

RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action,* Paris, éd. Points - Essai, Paris, 1998, p. 111 (464 p.).
ISBN 978-202-0359894.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli,* Le Seuil, 61250 Lonrai, 2000,
ISBN 978-2-02-034917-5.

RIMBAUD, Arthur, « Soleil et Chair », in *Poésies,* Club des Libraires de France, 1954, pp. 46-47 (400 p.)

ROHDE, E., *Psychée, le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité,* trad. de l'allemand par A. Reymond, Paris, Payot, 1952 (1928), 1ère éd. Allemande 1921.

ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville,* traduit de l'italien par Françoise Brun, éd. Archigraphy, Paris, 2006 (1980), (256 p.). ISBN 978-2-884745-000.

RUBEN, Emmanuel, Dans les ruines de la carte, éd. du Vampire actif, Clermont-Ferrand, 2015 (350 p.). ISBN 978-2-917094-15-0.

SAINT-AUGUSTIN, *Confessions,* trad. du latin de J. Trabucco, GF-Flammarion, 1964.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Pilote de guerre, G*allimard-La Pléiade, 1954.

SALLES, Catherine, *La Rome des Flaviens, Vespasien, Titus, Domicien,* Perrin, imprimé en France, 2002, ISBN 978-2-262-01475-9.

SANT 'ELIA, Antonio, « Manifesto of Futurist Architecture », in CORADS, Ulrich, *Programmes et Manifestes de l'architecture du XX*ème *siècle,* trad. de l'allemand par Hervé Denès & Élisabeth Fortunel, éd. de la Villette, Paris, 1996 (1991), pp. 34-38 (237 p.). ISBN 978-2-903539184.

SARTRE, Jean-Paul, Situations I, Gallimard, 1959 (1947).

SASSI-PERINO, Angia et FARAGGIANA, Giorgio, *Les ponts,* Paris, Gründ, 2004, (184 p.). ISBN 2-7000-2640-3.

SAURON, Gilles, *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévote de Dionysos,* Paris, Picard, 1998 (167 p.). ISBN 978-2-708-405455.

SCELLÈS, Maurice, « Le Pont Valentré », in *Congrès archéologique de France : 147*ème *session 1989, Quercy,* Société française d'archéologie, Paris, 1993. (542 p.).

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie de l'Art (1802-1805),* trad. de l'allemand par Caroline Sulzer et Alain Pernet, éd. Jérôme Millon, Grenoble 1999 (Darmstadt 1990), p. 220 (395 p.). ISBN 978-2-841-370566.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, Daniel, Ernst, Herméneutique, trad. de l'allemand par Ch. Berner, Paris-Lille, Cerf-PUL, 1989 (202 p.). ISBN 978-220-402-7755.

SCHMIDT, Joël, *Les Nibelungen,* Zulma, 2001.

SÉJOURNÉ, Paul, *Grandes voûtes,* Bourges, Imprimerie Veuve Tardy, 1913-1916.

SERRES, Michel, *L'Art des ponts*, éd. Poche-Le Pommier, 2013, p. 40 (126 p.). ISBN 9.782746.506817.

SETRA, *Instruction technique du 19 octobre 1979 pour la surveillance et l'entretien des ouvrage d'art , fascicule 34 – Ponts suspendus et ponts à haubans,* Bagneux, SETRA, 1979 (46 p.).

SIAUD , Jean, *Ils ont donné l'eau à Versailles,* Éditions de l'Onde, 2012, p. 13 (254 p.). ISBN 978-2-916929-55-2.

SIMONDON, Gilbert, « L'invention et le développement des techniques », in *L'invention dans les techniques. Cours et conférences (1968-1969),* présentation de Jean-Yves Château, éd. Seuil, 2005, (347 p.). ISBN 978-2-02-56337-1.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques,* éd. Aubier, philosophie, Paris, 1989 (1958), (367 p.). ISBN 978-2-700-704-280.

SMITH, E. Timothy, The United States, Italy and NATO, 1947-1952, New-York, St. Martin's Press, 1991.

SOLNON, Jean-François, *Le goût des rois. L'Homme derrière le monarque,* Perrin, 2015. ISBN : 978-2-262-03263-0

SPARKE, Penny, *100 ans de design,* éd. Hachette, coll. Octopus, Paris, 2002 (272 p.) ISBN 978-2-012601-635.

STARCK, Philippe, *Impression d'Ailleurs,* éd. de l'Aube, 84240 La Tour d'Aigues, 2014, ISBN 978-2-8159-0953-2.

STRAVINSKY, Igor, *Chronique de ma vie,* Paris, 2000 (1935), (240 p.) ISBN 978-2-207251775.

SUÉTONE, « Le divin Titus », in *La Vie des douze Césars,* trad. du latin par Pierre Klossowski, éd. Le Club français du Livre, 1959, pp. 471-481.

TEYSSOT, Georges, *Walter Benjamin, Les maisons oniriques,* éd. Hermann, juin 2013. ISBN 978-2-7056-8338-2.

THEVOZ, Michel, « Art et société », in Robert MAGGIORI & Christian DELACAMPAGNE, *Philosopher. Réflexions philosophiques des grands penseurs,* Bouquins Robert Laffont, Paris, 2014, pp. 444-450. ISBN 9-782221-138496.

THOENES, Christof, *Raphaël,* Taschen, Cologne, 2006. ISBN 978-3-8228-2202-9.

THOUARD, Denis, *Herméneutique critique, Bollack, Szondi, Celan,* éd. Septemtrion, Villeneuve d'Asq, 2012. ISBN 978-284-242-2420536.

TOFFLER, Alvin, *Le choc du futur,* trad. de l'anglais par Solange Metzger, éd. Denoël, 1974 (éd. anglaise, 1970). ISBN 2-070-323994.

TOMASI di LAMPEDUSA, Giuseppe, *Le Guépard,* trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Le Seuil, 2007 (*Il Guepardo,* 1958, éd. Giorgio Bassani), (394 p.)
ISBN 978-2-02-090679-1.

TOURNIER, Michel, *Le roi des Aulnes, G*allimard, Mayenne, 1970.

TOURNIER, Michel, *Pierrot ou les secrets de la nuit,* avec les dessins de Danièle Bour, Gallimard, 1979.

TUCCIOMANETTI, Antonio di, *Vita di Brunelleschi,* éd. Carlachiara Perrone, Rome, 1992.

VALÉRY, Paul, « Paradoxe sur l'Architecte », *l'Âme et la danse, Eupalinos,* Paris, 1931 (1867) pp. 193-198 ; in *Œuvres, Variété,* éd. NRF-La Pléiade, T. 1, Tours, 1957.

VALÉRY, Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Œuvres, Variété,* éd. NRF-La Pléiade, T. 1, Tours, 1957, pp. 1153 sq.

VALÉRY, Paul, « Amphion »*, Œuvres*, T. 1, La Pléiade, Paris, 1957, pp. 166-*sq*.

VALLIER, Dora, *Ce pont-là de Kyôto,* L'Echoppe, 1991, non paginé (20 p.).
ISBN 978-2-905-84-7.

VERLET, Pierre, *Le Château de Versailles,* Fayard, Paris 1985 (1961), (739 p.).
ISBN 978-2-213-016009.

VIOLLET-Le-DUC, Eugène, *Entretiens sur l'architecture (1858-1872),* éd. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1995 (1977), (450 p.). ISBN 978-2-8700-90763.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus, *Les dix livres d'architecture de Vitruve,* éd. Tardieu & Coussi, Paris, 1837.

WISMANN, Heinz, « Le Littérateur », entretien de Patricia LAVELLE avec, *Walter Benjamin, III, Le magicien de l'instant,* Les Cahiers de l'Herne, 2013, pp. 153-157.
ISBN 978-2-85197-175-3.

WITTGENSTEIN, Ludwig-Josef, *Grammaire philosophique,* trad. de l'allemand par A.-M. Lescouret, Paris, Gallimard, 2001. (628 p.). ISBN 978-2-07041-7421.

WITTGENSTEIN, Ludwig Josef, Recherches philosophiques, trad. de l'allemand par F. Dastur, Paris, Gallimard, 2004. ISBN 978-2-070141-470.

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?,* Fayard, Paris, 2015. (458 p.).
ISBN 978-2-13-685809.

WURSTER, Wolfgang W. et GANZERT, Joachim, *Eine Brücke bei Limyra in Lykien,* Berlin, German Archaeological Institute, 1978, pp. 288-307. ISSN 0003-8105.

XENAKIS, Iannis, Arts, Sciences, Alliages, tr. du grec moderne par Sharon Kanach, Castermann, Tournai, 1979 (152 p.).

XENAKIS, Iannis, *Musiques formelles,* Paris, Stock, 1981 (1963)
ISBN 978-2-2340-15104.

XENAKIS, Iannis, « Préface », in Sergio FERRO, Chériff KEBBAL, Philippe POTIÉ & Cyrille SIMONNET, *Le Corbusier. Le couvent de la Tourette,* Marseille, 1987.
ISBN 978-2-86364-047-X.

XENAKIS, Iannis, *Musique de l'Architecture,* éd. Parenthèses, Marseille, 2006 (448 p.). ISBN 978-2-86364-129-3.

XÉNOPHANE, *Fragment*s, in Die Fragmente der Vorskratiker, Griechisch und Deutsch, von Hermann DIELS, 7ème éd., par Walther KRANTZ, Berlin, 1951.

XINGJIAN, Gao, prix Nobel de littérature en 2000, *De la création,* trad. du chinois par Denis Molcanov, Noël Dutrait, Sebastian Veg, Yinde Zhang, sous la direction de Noël Dutrait, éd. du Seuil, Condé sur Noireau, 2013, ISBN 978-2-02-098437-9.

YISHENG, Mao, *Les ponts de Chine, Beijing (Chine),* Éd. en langue étrangère, 1980.

ZEVI, Bruno, Langage moderne de l'architecture, trad. de l'italien par Marie-José Hoyet, éd. Dunod, Paris, 1981, (205 p.). ISBN 978-2-04-011187-8.

ZIZEK, Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel,* trad. de l'anglais par François Théron, (*Welcome to the Desert of the Real* (2002), Champs essais, 45330 Malesherbes, 2008 (2005), ISBN 978-2-0812-1891-8.

ZWEIG, Stefan, *La Confusion des sentiments,* traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Bibliothèque cosmopolite Stock, 1983. ISBN. 978-2-234-01309-7.

II/ CATALOGUES

BISCHOFF, F., *« Les maquettes d'architecture », in Les Bâtisseurs des cathédrales gothiques,* cat. d'exposition, Strasbourg, 3 septembre - 26 novembre 1989.

Egypt's Golden Age : the Art of Living in the New Kingdom, 1558-1085 B.C., cat. expo., (Boston Museum of Fine Arts), Boston, 1982, pp. 34-35.

Gaetano PESCE, 1975-1985, catalogue d'exposition au Musée d'Art Moderne de Strasbourg (Ancienne Douane) du 29 mai au 17 août 1986, Strasbourg, 1986.

TEMPORANEA, La realità possibili del Caffè Florian. Gaetano Pesce *Un vaso (goto ?) per Venezia",* cat. d'exposition Giugno 1995, Venezia, Caffe Florian, Martellagol, 1995.

Gaetano PESCE, le temps des questions, catalogue de l'exposition présentée du 3 juillet au 7 octobre 1996 au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2d. du Centre Pompidou, Paris, 1996. ISBN 2-85850-884-4.

Gaetano PESCE. Il rumore del tempo. La Triennale di Milano - 22-I-05 - 18-04-05. éd. Charta, Milan, 1995. ISBN 88-8158-519-7.

PESCE, Gaetano, *Il Tempo della diversità,* catalogue de l'exposition au MAXXI de Rome, du 26 juin au 5 octobre 2014.

PESCE, Gaetano, *Frammenti e figure architettoniche ai quattro angoli del mondo,* catalogue d'exposition à la galerie Antonia Jannone, Milan, du 27 avril au 23 mai 2015, texte de Silvana Annicchiarico.

Rinascimento de Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura, en traduction fr. *Architecture de la Renaissance italienne de Brunellesci à Michel-Ange,* exposition présentée à Venise, Palazzo Grassi, du 31 mars au 6 novembre 1994 ; à Washington, National Gallery of Art, du 18 décembre 1994 au 19 mars 1995 ; à Paris, musée des Monuments Français, du 27 avril au 31 juillet 1995 ; à Berlin, Altes Museum, du 5 octobre 1995 au 7 janvier 1996.

III/ DICTIONNAIRES

Encyclopædia universalis, éd. à Paris, 1970, 20 volumes.

Robert Cawdrey's Alphabetic Table of Hard Words, 1604,

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin-Français,* Hachette, 1946 (1934).

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, 1996 (1951) (576 p.). ISBN 9-782-130-444466.

HILLAIRET, Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris,* éd. de Minuit, Paris, 1963, Deux tomes.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie,* PUF, Paris 1996 (1926). ISBN 9-782-130-439-110.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française,* éd. Le Club français du livre, 1957, 4 tomes.

MORIZOT, Jacques & POUIVET, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art,* Armand Colin, Paris, 2012. ISBN 978-2-2002-7869-6.

MOURRE, Michel, *Dictionnaire encyclopédique,* Bordas, Paris 1978, 9 volumes.
ISBN 2-04-006514-8.

MULLER, Jean-Marie, *Dictionnaire de la non-violence,* éd. Le Relié-Poche, 2005.
ISBN 978-2-914-916-56-6.

ROBERT, Paul, Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française, éd. du Nouveau Littré, Paris, 1973, dit « Le Petit Robert ». ISBN 9-78285-0636500-3.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique,* Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1990. ISBN 9-782-13-050445-0

ARTICLES et INTERVIEWS

« *L'Alborz mythique et le monde iranien », sur* http://www.tcheran.fr et « Bilfrost », sur http://racines.traditions.free.fr

Architectureplayer.com et le site http://www.architectureplayer.com/clips/supersurface-an-alternative-model-for-life-on-the-earth

BARDESCHI CIULICH, L., «Documenti inediti su Michelangelo e l'incarico di San Pietro», *Rinascimento XVII,* 1977, pp. 235-275.

BAUDRILLARD, Jean, « Le crépuscule des signes », Traverses, n° 2, novembre 1975.

BAUER, Chantal et alii « Musique et architecture » in Monuments historiques, 175, 1991, pp. 2-104.

BENOÎT, Justine, *Le pont Crimée-Russie, la concrétisation d'une annexion*, article paru dans le numéro de La Croix du 17 mai 2018.

BERGÉ, Pierre, interview de 2015 sur Europe 1, rediffusé le samedi 9 septembre 2017.

BETHELL, John T., « How the Press Miissed Mr Marshall's Hint », in *The Washington Post,* 25 mai 1997.

BOESPFLUG, François, « Un point de vue sur la Tourette », in *Les passions de Le Corbusier,* (Actes du coll. intern. « Le Corbusier », Paris/Nanterre, 1988), Paris, éd. de la Villette, 1989, pp. 129-138.

CLAERR, Emmanuel, *Le Rhin, épine dorsale de l'Alsace,* Gazette de l' ASAM, 23, quai Olida, 67540 Ostwald, n° du 1er octobre 2010.

COSTA de BEAUREGARD, Olivier, « Le Temps », in Encyclopédia universalis, T. XV, 1968, p. 930.

CRAPEZ, Marc, « Brexit : la bataille des ponts contre les murs », *Figaro* de mars 2017.

DAUTREY, Jehanne, et alii « Musique, Architecture », Rue Descartes, 56, Paris, 2007.

FERENCZI, Sándor, « Le symbolisme du pont », sur http://www.megapsy.com

HARLEY, John B. & WOODWARD David (dir.) *The History of Cartography,* Chicago, University of Chicago, 2007, Vol. 1, p. 508.

HATT, Jean-Jacques, « Le Rhin dans l'Histoire », *Saisons d'Alsace,* n° 12, automne 1964.

HAUER, Joseph-Matthias, « L'essence du musical. Du mélos à la timbale. Technique dodécaphonique », in *Publications de la Faculté des Lettres de Nice,* numéro spécial 51, 2000, p. 119.

HEFFERNAN, Michael, « Geography, Cartography and Military Intelligence : the Royal Geographical Society and the First World War », *Transaction of the Institute of British Geographers,* nouvelle série, vol. 21, n° 3, 1996, pp. 504-533.

HINKS, Arthur R. cité in CRONE, Gerald R., « The Future of the International Million Map of the World », *Geographical Journal,* vol. 108, n° 1, 1962, pp. 36-38.

JUNOD, Philippe, « Architecture et Musique. Une complicité séculaire », in *Art et Architecture,* 2009-3, pp. 6-12.

KURTAG, György, « Entretien avec A. Varga Balint », in *Ligeti/Kurtag,* Contrechamps 12-13, 1990, p.180.

KITCHIN, Rob & DODGE, Martin, « Rechinking Maps », Progress in Human Geography, vol. 31, n° 3, 2007, pp. 331-344.

LACROIX, Alexandre et LEGROS, Martin, interview donné par Monsieur Gunnar OLSSON, « Espèce d'Espace », au Festival *Mode d'emploi*, organisé à la Villa Gillet, à Lyon, automne 2013, in *Philosophie Magazine,* mensuel n° 77 de Mars 2014, pp. 30-37.

LAURENT, Stéphane, « Why a culture off design in France never yook off », in *Design Issues,* University of Chicago Press, Volume 28, n° 2, printemps 2012, pp. 72-77.

Le CORBUSIER, « L'Espace indicible » (1945), in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro hors-série spécial, « Art », avril 1946, pp. 9-17.

LEVET, Bérénice, « La peinture en mouvement », in *Tintoret, l'enfant terrible de Venise*, Figaro hors-série, 2018.

Mac LEOD, M. N., « The International Map », *Geographical Journal,* vol. 66, n° 5, 1925, pp. 445-449.

MANINA, épouse d'Alain JOUFFROY, in *La Femme Surréaliste,* revue Obliques, n° 14 du 12 avril 1977.

MARSHALL, George Catlett, *Remarks by the Secretary of State at Harvard University on June 5, 1947,* allocution, exemplaire original du discours (pages dactylographiées), Fondation George C. Marshall, http://marshallfoundation.org./librairy/digital.archive/marschall-plan-spech-original/

MUSMECI, Sergio, « Le tensioni non sono incognite », in numéro spécial de *Parametro,* vol. X, n° 80, p. 60. Réédité par *Parametro,* vol. XXII, n° 237, 2002, trad. de l'italien par Gauthier Bolle.

M.S., « Le Pont de l'Europe. Un beau ratage politique »*,* article signé M.S., in *l'Express,* n° 3280 du 14 mai 2014 , sans numéro de page.

OLSSON, Gunnar, interview accordé à LACROIX, Alexandre et LEGROS, Martin, « Espèce d'Espace », Festival *Mode d'emploi*, organisé à la Villa Gillet, à Lyon, automne 2013, *in Philosophie Magazine,* mensuel n° 77 de Mars 2014, pp. 30-37.

PAYOT, Daniel, discours prononcé au vernissage de l'exposition « À l'Est du nouveau ! Archéologie de la grande Guerre en Alsace-Lorraine », le jeudi 24 octobre 2013 à 18h30, au Musée archéologique, Palais Rohan, Strasbourg.

PENCK, Albrecht, « The Construction of a Map of the World on a Scale of 1:1 000 000 », *Geographical Journal,* vol 1, n° 3, 1893, pp. 253-261.

PÉPIN, Jean, « L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées », *in Poétique,* n° 23, septembre 1975, Paris, Seuil, p. 300-sq.

« PONT », Wilkédia *ponts.odt, version du mois de mars 2017.*

« Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *L'industrie delle construzioni,* « L'attraversamento dello Stretto di Messina », mars-avril 1971.

« Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Acciao,* mars-avril 1971.

« Il Ponte sullo Stretto di Messina : la luce più grande del mondo » in *Domus,* n° 494, (1971), pp.2 sq.

« Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Deutsche Bauzeitung,* juillet 1971.

« Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *De Stahlbau,* septembre 1971.

« Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Merkblatt*, n° 380 (1972).

« Il Ponte sullo Stretto di Messina » in *Finsider,* n° 3, septembre 1973.

« L'attraversamento dello Stretto di Messina e la sua fattibilità », (G. OBERTI) communication au congrès *L'attraversamento dello Stretto di Messina e la sua fattibilità,* Rome, 4-6 juillet 1978, Accademia nazionale dei Lincei, Actes du Congrès, n° 43, Rome : réédition in *Ismes,* n° 128 de mai 1980.

« L'insulto a un genio : Il Ponte sullo Stretto di Messina », in L'*Architettura, cronache e storia,* n° 427 (1988), réédité en 1991. Numéro spécial en hommage à Sergio Musmesi « Il Ponte sullo Stretto di Messina », XXXII, n°1, 1988.

ROUX, Jean-Paul, « Le mazdéisme, la religion des mages », http://www.clio.fr

RUDOLF, Christian, « L'Or du Rhin : une réalité ! », *Gazette de l'ASAM,* décembre 2012.

SETRA, *Instruction technique du 19 octobre 1979 pour la surveillance et l'entretien des ouvrage d'art, fascicule 34 – Ponts suspendus et ponts à haubans,* Bagneux, SETRA, 1979 (46 p.).

SULLIVAN, Louis H. « The Tall Office Building Artistically Considered », in *Lippincott's Magazine,* mars 1896, pp. 403-409.

THÉVENIAUD, Pauline, « Martin Heidegger et le vieux pont de bois », in *Philosophie Magazine,* février 2008.

TRETIACK, Philippe, « Philharmonie de Paris : la musique à 360° », in *Beaux-Arts Magazine,* BAM 367 de janvier 2015, pp. 100- 105. M01081.

VALENTIN, Éric, «Oldenbourg, Méphistophéles et l'art des ponts» in *Recherches poïeutiques,* n° 7, 1979, maquette d'un pont pour Rotterdam, Pays-Bas, pp. 76-91.

VALÉRY, Paul, *conférence* sur Amphion prononcée le 14 janvier 1932, in Œuvres, T. 2, Paris, 1960, Gallimard-La Pléiade, pp. 1277-1287.

VIEILLARD, Bertrand, « *Art et Technique, u*n choix de textes philosophiques », in *les dossiers pédagogiques du* Centre Pompidou *: Art et Technique, un choix de textes philosophiques, parcours d'œuvres dans les collections du Musée.* (46 p.) *http://mediation-centrepompidou.fr/education-ressources/ENS-art-et-technique.pdf.*

VIGO, Jean-Michel, « les aciers à hautes performances », in *Colloque sur les ouvrages d'art,* 26 Juin 2009. article complet reproduit sur : https://www.constructioncayola.com/batiment/article/2009/06/26/31904/aciers-hautes-caracteristiques-des-innovations.php

WILTON-ELY, J., « The Architectural Model », in *Architectural Review* CXLII, 1967, pp. 26-32 ; « The Architectural Model : English Baroque » in *Apollo LXXXVIII,* 1968, pp. 250-259.

WINCKLER, Laura, *Tintoret, l'enfant trouble de Venise*, in *Acropolis*, juin 2018, pp. 20-24.

XENAKIS, Iannis, « Οί τάσείς τίς γάλλικίς μουσικίς », « Oi simerines taseis tis gallikis mousikis » [Les tendances actuelles de la musique française], in Epitheorisi technis (Athènes), n° 6-55, pp. 466-470.