



THÈSE DE DOCTORAT

DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École normale supérieure

Architecture ou destruction

***La question de la durée dans le projet architectural et urbain
à travers la modernité***

Soutenue par

Ludovic PEPION

Le 11 décembre 2021

Ecole doctorale n° 540

**Lettres, Arts,
Sciences humaines et sociales**

Spécialités

**Architecture,
Esthétique, histoire et théorie
des arts**

Composition du jury :

Isabelle, KALINOWSKI *Présidente*
Directeur de recherche, CNRS,
Laboratoire Pays germaniques, ENS Ulm

Sébastien, MAROT *Rapporteur*
Professeur, École d'architecture de la ville & des territoires
Paris-Est, École Polytechnique Fédérale de Lausanne

Philippe, POTIE *Rapporteur*
Professeur, École nationale supérieure d'architecture
de Versailles

Jean-François, CHEVRIER *Examineur*
Professeur, École nationale supérieure des beaux-arts de
Paris

Paola, VIGANO *Examinatrice*
Professeure, Institut universitaire d'architecture de Venise,
École Polytechnique Fédérale de Lausanne

Pierre, CAYE *Directeur de thèse*
Directeur de recherche, CNRS,
Centre Jean Pépin, ENS Ulm

Université Paris Sciences & Lettres
École doctorale 540 Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales
Centre Jean Pépin (laboratoire de recherche du CNRS, UMR 8230)
École normale supérieure de la rue d'Ulm

THESE EN ESTHETIQUE, HISTOIRE ET THEORIE DES ARTS

Pour l'obtention du grade de docteur

Présentée et soutenue publiquement par

LUDOVIC PEPION

le 11 décembre 2021

ARCHITECTURE OU DESTRUCTION

*La question de la durée dans le projet architectural et urbain
à travers la modernité*

Sous la direction de Pierre Caye
Directeur de recherche au CNRS, directeur du Centre Jean Pépin, ENS Ulm

Membres du jury :

Jean-François, Chevrier

Professeur, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris

Isabelle, Kalinowski

Directeur de recherche, CNRS, Laboratoire Pays germaniques, ENS Ulm

Sébastien, Marot

Professeur, École d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est, École
Polytechnique Fédérale de Lausanne [Tapez une équation ici.](#)

Philippe, Potié

Professeur, École nationale supérieure d'architecture de Versailles

Paola, Viganò

Professeure, Institut Universitaire d'Architecture de Venise, École Polytechnique
Fédérale de Lausanne

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord Pierre Caye de m'avoir accordé sa confiance en acceptant de diriger ma thèse. Je le remercie de son enseignement, notamment à travers le séminaire doctoral *Art, technique, production*, qui m'a permis de présenter régulièrement l'avancement de ce travail et de bénéficier de ses critiques et conseils.

Je remercie l'ensemble des membres du jury de leur intérêt pour cette recherche et d'avoir accepté de consacrer de leur temps à son étude. Je remercie Isabelle Kalinowski de m'avoir fait l'honneur d'accepter la présidence de ce jury, Sébastien Marot et Philippe Potié d'avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse, ainsi que Jean-François Chevrier et Paola Viganò d'avoir bien voulu examiner ce travail.

Mes remerciements vont également à Dominique Alba qui a permis que cette recherche soit menée en parallèle d'une activité professionnelle d'architecte urbaniste au sein de l'Atelier parisien d'urbanisme.

Je remercie Patricia Pelloux d'avoir rendu possible ce travail de recherche en adaptant mon travail au sein de l'Apur.

Je remercie également Christiane Blancot d'avoir soutenu cette double orientation au moment où commençait cette recherche.

Je remercie mes collègues de l'Atelier parisien d'urbanisme, Clément Mariotte, Amélie Noury et Gabriel Sénégas de leur accompagnement quotidien.

J'adresse également mes remerciements aux membres du séminaire *ATP*, Adrien Durrmeyer, Bernadette Perez, Thibaut Rioult, Xavier Wrona. Nos échanges dans le cadre du séminaire et au-delà ont contribué à enrichir ce travail.

Je remercie Lætitia Carton, Samuel Lerner, François Lopez, Sophia Villepinte, ainsi que ma famille, de leur soutien.

Je remercie enfin Anna Loussouarn d'avoir partagé et encouragé ce travail durant ces années de recherche.

Cette recherche a également bénéficié du soutien de la Fondation Palladio entre 2016 et 2018.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE 1.....	29
ARCHITECTURE ET DOMINATION.....	29
L'ARCHITECTURE MYTHIQUE	29
<i>L'ESTHETISATION DE LA POLITIQUE.....</i>	<i>29</i>
<i>LA VIOLENCE ECONOMIQUE ET LA MARCHANDISATION DE L'ARCHITECTURE.....</i>	<i>30</i>
<i>LA VIOLENCE MYTHIQUE ET L'ARCHITECTURE ARTISTIQUE.....</i>	<i>34</i>
L'aménagement mythique de Paris	36
Le monde privé.....	38
Le naturalisme parisien	40
PATHOGENESE DE LA TECHNIQUE	46
<i>TECHNIQUE ET DOMINATION.....</i>	<i>46</i>
<i>L'entropie de la violence mythique.....</i>	<i>46</i>
<i>Abstraction.....</i>	<i>51</i>
<i>Mathématiques.....</i>	<i>53</i>
<i>Mortification</i>	<i>53</i>
<i>HISTOIRE NATURELLE DE LA DESTRUCTION.....</i>	<i>56</i>
<i>L'effondrement.....</i>	<i>56</i>
<i>Histoire naturelle de l'architecture.....</i>	<i>61</i>
CHAPITRE 2.....	63
ARCHITECTURE ET MELANCOLIE	63
ANAMNESE.....	63
<i>LE SECRET DES PYRAMIDES.....</i>	<i>63</i>
<i>LA CONNAISSANCE COMME SOUFFRANCE.....</i>	<i>66</i>
<i>L'ARCHITECTURE COMME RUINE.....</i>	<i>69</i>
TECHNIQUE ET ESTHETIQUE.....	74
<i>LA METAPHORE DU CRISTAL</i>	<i>74</i>
<i>LE BRICOLAGE</i>	<i>76</i>
<i>LE PROJET CONTRE LA SCIENCE</i>	<i>79</i>
ALLEGORIE DE L'ARCHITECTURE.....	84
<i>LA TRANSPARENCE PHENOMENALE</i>	<i>84</i>
<i>COLLAGE CITY</i>	<i>89</i>
CHAPITRE 3.....	97
ARCHITECTURE ET DESTRUCTION.....	97
LA VIOLENCE DIVINE.....	97
<i>PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE.....</i>	<i>97</i>
<i>L'allégorie enrôlée dans une philosophie de l'histoire.....</i>	<i>97</i>
<i>Origine et formes sociales.....</i>	<i>104</i>
<i>LA POLITISATION DE L'ART.....</i>	<i>108</i>
<i>Le caractère destructeur</i>	<i>108</i>
<i>La fin de la fonction de l'art et l'authenticité de la technique</i>	<i>110</i>

<i>La transparence de la technique</i>	113
<i>La nature inconsciente de la technique</i>	114
<i>L'image dialectique</i>	118
LA DECONSTRUCTION	121
<i>LA DEFONDATION</i>	122
<i>MAINTENANT L'ARCHITECTURE</i>	129
CHAPITRE 4	141
ARCHITECTURE ET PACIFICATION	141
UNE « ANTIPOLITIQUE LENTE »	141
<i>ENTROPIE</i>	141
<i>Le mécanisme social</i>	144
<i>Le crépuscule des idoles</i>	145
<i>POLITIQUE DE L'ESPRIT</i>	149
<i>Le mythe de la civilisation</i>	149
<i>Souveraineté</i>	151
<i>Le régime du territoire</i>	153
<i>Fonction de la ville</i>	156
POÏÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE	159
<i>METHODE ET POÏÉTIQUE</i>	159
<i>EDIFIER</i>	161
<i>CONSTRUIRE</i>	166
<i>DURER</i>	170
CHAPITRE 5	175
ARCHITECTURE ET DUREE	175
LA LANGUE DE L'ARCHITECTURE	175
<i>LE NOMBRE DE L'ARCHITECTURE</i>	175
<i>POESIE ET THEORIE DU NOMBRE</i>	179
POEMES DE LA DUREE	182
<i>LA DUREE DANS LA CONTRIBUTION A UNE THEORIE DE L'ARCHITECTURE</i>	182
<i>LA DUREE DANS LE POEME DE L'ANGLE DROIT</i>	196
POUVOIR ET DUREE	213
<i>L'ARCHITECTURE ET LA VIE</i>	213
<i>PROJET, VIOLENCE ET PACIFICATION</i>	218
CONCLUSION	223
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	250

INTRODUCTION

Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ¹ ?

La chute du cours de l'expérience comme phénomène moderne analysé par Walter Benjamin dans son *Expérience et pauvreté* nous renvoie à une question architecturale, et plus précisément à la question de la durée dans le projet architectural et urbain. Le déploiement de la technique à partir de la science de l'ingénieur pulvérise les limites du projet qui en assurait jusqu'alors l'institution à travers les formes de l'œuvre d'art. De ce fait, nous sommes devenus « pauvres en expérience » car divisés entre une technique muette, guidée par une raison abstraite, et une culture inopérante qui ne peut s'exprimer qu'en tant qu'« idéologie » d'un système productif qui la détermine. Il y a là, tout d'abord, un problème d'architecture, au sens où la dialectique entre la technique et sa formalisation est rompue. Il y a, plus précisément, un rapport problématique à la notion de durée dans le projet architectural et urbain, dans la mesure où l'architecture, reléguée au rang d'une simple superstructure, n'apparaît être que le dépôt inerte, le capital mort qui entrave la « vie » de l'infrastructure économique et technique. De cette relégation du projet se diffuse le thème de la mort de l'architecture, et l'essor du *design*, censé libérer les durées qualitatives, les expériences propres aux flux de l'infrastructure contre la spatialisation rationnelle du projet. Or le *design*, en tant que libération des flux infrastructurels,

¹ Walter Benjamin, *Œuvres II*, traduit par Rainer Rochlitz, traduit par Maurice de Gandillac et traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 366.

« architecture de temps ² » ou « projection ouverte de conditions topologiques évolutives ³ », ne fait qu'accuser le mutisme de la technique et son processus destructeur de l'expérience.

C'est, paradoxalement, au moyen de l'architecture que la modernité nous fait le mieux comprendre le travail destructeur de l'expérience que poursuit l'abstraction de la technique. L'architecture, en tant qu'art social, devient l'opérateur idéologique privilégié d'un pouvoir de capture des forces sociales qui en confisque les rapports historiques en configuration mythique. Ce n'est pas sans un tour de force que la Raison a trouvé dans l'architecture son ultime stade symbolique : la méprise du projet édifie l'architecture en mythe, et cette formation mythique de l'architecture génère une durée qui, de par son fondement théologico-politique, est pathologique : la durée est refoulée dans la perspective d'une éternité dont les formes réelles sont la violence et la destruction assimilées à une négation du temps du projet.

Faut-il pour autant dissocier la technique de toute abstraction rationnelle et s'en remettre à une conception magique de la technique qui nous donnerait un accès immédiat aux expériences les plus authentiques ? La critique du projet moderne, assimilé à la science de l'ingénieur, entraîne en réalité une régression de la dialectique architecturale entre la forme et le contenu. La conception allégorique du projet, qui se veut assumer la séparation entre la *physis* et la signification, pour proposer une alternative à la pauvreté de nos expériences sous le pouvoir dominateur, ne fait pas de nous des êtres moins divisés. Les termes de l'aliénation sont simplement déplacés : l'expérience mélancolique se revendique d'un « trésor » mythique qui emporte une détermination supérieure et *préhistorique* de la technique dont le « cadavre » de l'architecture se verrait être le monument d'une signification perdue, survivance de la durée sous la forme pittoresque d'une nature morte.

² Sanford Kwinter, *Architectures of Time*, MIT Press, 2000

³ Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, traduit par François Laisney, Paris, Éditions S.A.D.G, 1976, p. 64.

Réinscrire le projet allégorique dans le matérialisme historique aura été la tâche politique de l'architecture moderne et le « plan simple » exposé par Benjamin comme un arc tendu entre Breton et Le Corbusier. D'un côté, la signification des formes sociales les plus vivantes, de l'autre, la formalisation rationnelle de la technique par le projet. Or cet arc est lui-même tendu par une « violence divine » qui, pour « frapper l'instant en plein cœur ⁴ », maintient séparées la connaissance et l'action, comme sont maintenus séparés le contenu et la forme. Il s'ensuit que l'instant à peine atteint est dessaisi et renvoyé à son essentielle fugacité. L'arc benjaminien ne connaît que la tension, et ne sait conserver le gain de son effort et en proposer une économie à travers le projet. L'architecture, projetée par Benjamin comme une « image dialectique », relève d'un caractère destructeur, fût-il celui d'une destruction positive, et non de la dialectique constructive au moyen de laquelle l'architecture assure la conversion de la connaissance et de l'action, et le caractère durable de nos constructions. C'est en quoi la conception benjaminienne du projet reste marquée par le paradigme de l'ingénieur et se veut distincte du projet architectural.

Nous soutiendrons qu'il n'est pas nécessaire de désarticuler la technique et l'économie du projet, comme le fait Benjamin et comme le proposera Jacques Derrida à sa suite, pour échapper à la « violence mythique » de domination et de confiscation de l'histoire. La critique de la violence est intégrée au projet architectural dès lors que celui-ci est pensé sous la forme d'une progression historique qui conduit de la nécessité à l'œuvre d'art, ou, pour le dire dans les termes de Paul Valéry, de « l'utile à l'inutile ». Encore faut-il distinguer cette progression historique de la perfection historique qui anime la technique pensée comme mécanisme social, et comprendre l'effcience de la notion d'inutilité appliquée à l'œuvre d'art. La dernière définition valéryenne de l'architecture comme « passage de l'utile à l'inutile ⁵ » reprend en charge la dialectique de la technique et du projet en affirmant, d'une part, le rôle conservateur de l'architecture sur les transformations qu'opère la technique, et, d'autre part, le

⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, les Éd. du Cerf, 1989, p. 476.

⁵ *Fonds Paul Valéry, A Œuvres, XIII Poïétique, LXXXVII-CI Cours de poïétique, XCIV Cours de poïétique, VIII, Années 1942-1943 et 1943-1944*, [manuscript], s. d.

rôle d'appropriation de la transformation par le projet. La progression historique, que Valéry appelle « l'histoire complète ⁶ », est la transformation dialectique, et nécessairement inachevée, du milieu naturel ou social en architecture, condition de la transformation du capital accumulé en œuvre civilisatrice – en durée.

« L'histoire complète » se mène au moyen de « l'action humaine complète » que représente l'acte de construire. En construisant, l'architecte articule la connaissance et l'action. Il articule le « voir » et le « pouvoir », donnant ainsi de l'intelligence à son travail en faisant œuvre de la langue du projet. Par sa langue, l'architecte se distingue de l'ingénieur, sans pour autant se résoudre à l'imitation de la nature : non seulement il divise et ainsi annule les forces de la matière pour mieux maîtriser chaque étape de son intervention, mais il définit aussi le terme de son action qui en garantit l'intelligibilité et la distingue de la technique productive immanente des milieux. L'intelligibilité en architecture passe par la visibilité de l'œuvre qui doit être édifiée mathématiquement pour s'autonomiser de l'accidentalité de la formation des milieux. La mathématique n'est plus ici celle du calcul de l'ingénieur. La filiation valéryenne en architecture, de l'œuvre d'Auguste Perret à celle de Le Corbusier, est une question de *nombre* qui, en rendant sensible la mesure de l'œuvre architecturale, rythme l'action humaine et approfondit son inscription dans l'espace et le temps. En cela, la notion de durée, dans le projet architectural et urbain, relève de l'architecture, de la finitude et de la profondeur de l'abri ⁷, et non de la destruction et des formes inachevées et provisoires du campement.

⁶ Paul Valéry, *Cahiers...*, 2, Paris, Gallimard, 1980, p. 1465.

⁷ Sur l'architecture pensée à travers la figure de l'abri, cf Pierre Caye, *Empire et décor : l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin, 1999, 156 p.

Le paradigme du campement oppose à la *sédimentation* de l'espace dans le temps le mouvement de l'instant : pour que les choses durent, il faut qu'elles puissent changer sans cesse. Le paradigme du campement propose une double critique de l'abri architectural. Tout d'abord, il critique son caractère de permanence, qui ne semble pas rendre compte des phénomènes d'évolution de l'espace et du temps. Ensuite, il critique son immobilisme au regard des sollicitations de son époque.

Peu de descriptions rendent mieux compte des différences de conception de l'espace et du temps selon les paradigmes de l'abri ou du campement que la comparaison entre les villes européennes sédimentées et les villes américaines ouvertes que propose Jean-Paul Sartre peu de temps après la Seconde Guerre Mondiale. A deux reprises, en 1945 et 1946, Sartre visite les Etats-Unis, et notamment New York ⁸. Il rédige alors un certain nombre d'articles pour *Combat*, mais aussi pour le *Figaro*, dont « New York, ville coloniale » qui analyse ces différences de conception de l'espace et du temps entre l'Europe et l'Amérique. Il apparaît clairement aux yeux de Sartre que l'*espace fluide* de Manhattan est radicalement différent de l'*espace sédimenté* des villes européennes, dont les différentes séquences historiques d'aménagement s'accumulent et pèsent sur l'esprit existentialiste. A travers les nombreux *a priori*, fantasmes et réticences perceptibles à même le texte et propres à *la scène de la vie future* ⁹ que constitue New York aux yeux d'un européen, Sartre décrit, avec autant de distance critique que d'adhésion pour une autre conception de l'espace, les trois qualités de l'espace fluide américain : l'espace américain est *pur*, *vide* et *libre*.

Dans l'anonymat numérique des rues et avenues, je suis simplement n'importe qui n'importe où. Où que je sois ma position est repérée. En longitude et en latitude. Mais aucune raison valable n'excuse ma présence en tel endroit plutôt qu'en tel autre, puisque tel endroit ou tel autre sont tellement identiques. Jamais égaré, toujours perdu ¹⁰.

⁸ Yan Hamel, *L'Amérique selon Sartre: Littérature, philosophie, politique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, 270 p.

⁹ Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2e édition., Paris, Mercure de France, 1930, vol. 1/, 253 p ; Jean-Louis Cohen et Centre canadien d'architecture, *Scènes de la vie future: L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Paris, Flammarion, 1997, 223 p.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949, vol. 1/, p. 118.

L'espace pur se manifeste par l'abstraction radicale de l'application de la grille urbaine sur la totalité de l'île dont Sartre décrit les effets, non pas en termes de perception sensible, mais comme un simple jeu de coordonnées spatiales abstraites qui indifférencient l'espace de la ville. L'espace pur ne se donne pas dans le détail qui attache à telle localité de la ville l'expérience perceptive du promeneur. L'espace pur est au contraire une expérience de l'étendue indifférenciée de l'espace, de son caractère répétitif et reproductible qui ruine l'unicité, l'*ici* et *maintenant*, de l'expérience sensible du promeneur. Ce n'est en réalité pas tant la grille urbaine de l'île de Manhattan qui effraie Sartre, que la *table géographique* qu'elle évoque, le passage d'un espace sensible à un espace mathématique fait de points abstraits. Le pouvoir de localisation de la *table* est d'une toute autre nature que le repère spatial de la trame urbaine. Si le repère spatial oriente le promeneur égaré, la table dans laquelle sont inscrites les coordonnées le perd dans l'indifférenciation numérique. Pour rendre compte de cette indifférence de l'espace, Sartre suggère une expérience de pensée qui rappelle ce qui, dans la phénoménologie, enracine la géométrie dans une pure idéalité. Sartre nous propose d'imaginer un triangle doté de conscience. Disposé dans la ville, ce triangle serait deux fois choqué : il serait tout d'abord choqué d'être pris de vitesse par une mesure de l'espace essentiellement abstraite – ce que Sartre appelle la « rigueur des coordonnées », *latitude et longitude* ; puis, il serait choqué de constater que ces coordonnées ont construit un espace indifférent au milieu sensible qu'il décrit, à la « terre » du géomètre. L'expérience du triangle nous rappelle qu'un triangle n'est finalement qu'un objet mental réductible à une idéalité qui confond tous les triangles. Or l'expérience du promeneur doté de conscience est absolument différente de celle du géomètre. Le promeneur ne peut être réduit à une idéalité sinon à concevoir un simple espace quantitatif.

*Mais l'espace traverse New York, l'anime, le dilate. L'espace, le grand espace vide des steppes et des pampas, coule dans ses artères comme un courant d'air froid, séparant les riverains de droite et les riverains de gauche*¹¹.

Ce qui rend l'espace de l'île singulier au regard de Sartre est le mouvement permanent de l'espace. C'est pourquoi l'arrêt contemplatif du promeneur est

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

impropre à l'espace manhattanien. Cet arrêt le conduit au vertige de l'indifférence spatiale et à l'expérience inquiétante d'une infinité géométrique. Mais ce qui caractérise l'animation incessante de l'espace manhattanien est la notion d'*écoulement* de l'espace. Que signifie l'écoulement de l'espace pur ?

L'écoulement de l'espace pur nomme ici l'expérience de l'ouverture infinie de l'espace qui donne le sentiment d'un plan continu, de la ville au territoire américain. Les rues sont des routes qui filent jusqu'à Boston et font vibrer le rythme traversant d'une ville ouverte. L'écoulement caractérise le mouvement de l'espace en tant qu'il le traverse et le vide. L'espace pur n'est pas vide car il ne contiendrait aucun corps ; les rues de Manhattan sont au contraire remplies d'individus. L'espace est vide car son écoulement sépare les corps ; non seulement il les distance de chaque côté des rues, mais il les sépare surtout de l'espace lui-même, en le lui rendant indifférent. L'espace pur mesure les distances et les proximités ; il ouvre infiniment l'horizon de l'espace, mais ne l'*affecte* pas. L'affectation de l'espace n'évoque ici aucun fonctionnalisme de l'espace. L'affectation de l'espace interroge plus fondamentalement la qualité de l'animation de l'espace. L'espace pur, qui ouvre l'espace à l'infini (au-delà de la perception sensible), ne *requiert* plus l'homme : si l'espace pur accueille toujours l'homme en le localisant, c'est aussi en l'assimilant à n'importe quel objet ou n'importe quelle quantité dans l'espace.

Le mouvement des corps et l'écoulement de l'espace vide sont sans commune mesure. L'espace vide est sans ménagement pour les corps eux-mêmes en mouvement. C'est pourquoi Sartre insiste sur le fait que l'espace vide sépare les corps, les met en mouvement, mais ne les *affecte* pas. L'espace pur s'écoule car aucun aménagement ne lui donne de *profondeur* ; latitude et longitude suffisent. La profondeur ne désigne pas ici une dimension de l'espace. Les gratte-ciels américains sont particulièrement profonds au sens de l'étendue, mais la profondeur désigne plutôt l'unicité de l'expérience qui attache l'espace au temps de sa perception et de ses usages, en le retenant ou le dilatant. L'unicité du temps et de l'espace est supprimée par le caractère radicalement abstrait de l'espace chiffré de la table.

Cependant, dans l'expérience américaine de Sartre, toute profondeur de l'espace n'a pas disparu. A travers l'indifférenciation du mouvement au sein de l'étendue, l'espace-temps s'accélère. La profondeur de l'espace est celle de la

vitesse de l'écoulement. La reproductibilité de l'expérience spatiale abstraite déplace le sens de l'espace du *lieu* à la *masse*, de l'expérience singulière qualitative à l'anonymat quantitatif de la foule. La vitesse est pour Sartre manifeste à travers la masse des new-yorkais qui parcourt sans arrêt, à tout moment et en tout point de l'espace, la grille urbaine. La masse des new-yorkais constitue ainsi un réseau dynamique de points de vue dans l'espace qui donne à son *écoulement* l'horizon fantasmatique de la vitesse absolue, celui de la simultanéité.

*Il a fallu que je m'y habitue, mais, à présent que c'est chose faite, nulle part je ne me sens plus libre qu'au sein des foules newyorkaises. Cette ville légère, éphémère, qui semble chaque matin, chaque soir, sous les rayons curieux du soleil, la simple juxtaposition de parallélépipèdes rectangles, jamais n'imprime ni ne déprime. Ici, l'on peut connaître l'angoisse de la solitude, non celle de l'écrasement*¹².

Contrairement aux villes européennes dont les configurations spatiales particulières sont autant d'attaches auxquelles se nouent nos expériences, l'ouverture spatiale des villes américaines que décrit Sartre, par l'effet de l'espace pur et de l'espace vide, est sans attache et sans lesté : la grille nous libère de la sentimentalité du lieu, la vitesse du poids de son histoire. Cette indépendance à l'égard du sentiment est le gage d'une liberté inconditionnelle : non seulement nul n'est assigné à résider quelque part puisque l'espace est dorénavant sans identité subjective, mais plus radicalement encore, nul n'est assigné à résider dans une seule configuration de l'espace puisque l'espace semble lui-même devenu éphémère. L'ouverture des villes américaines rend caduque la notion de *durée*. L'étendue de l'espace pur ouvre tout autant l'espace sur l'immensité du territoire qu'il ouvre infiniment les villes sur l'avenir. La ville doit renaître chaque matin, lavée des images et sensations de la veille. C'est pourquoi la saleté est si présente et si ambiguë dans les écrits américains de Sartre : tout devient très vite sale à Manhattan, tout vieillit rapidement en formant des résidus qu'il s'agit de balayer. La patine n'a ici aucune place, et ce qui n'est pas propre est abandonné. Plus encore que de faire passer le temps, l'écoulement de l'espace relance chaque matin la promesse d'un avenir sans encombre, la liberté de choisir son chemin sans détermination venant du passé. Il ne s'agit pas ici de faire table rase du passé,

¹² *Ibid.*, p. 121.

dans la perspective moderniste d'ordonner la ville, mais plutôt de rendre le futur incertain, dans la promesse d'un avenir toujours entièrement disponible.

*Au bout de quelques jours de ce régime, j'ai compris qu'une ville américaine était, à l'origine, un campement dans le désert*¹³.

Il n'a pas échappé à Sartre que l'écoulement de l'espace emporte l'édifice architectural dans son mouvement. La digue a rompu. La rupture des formes sédimentées de l'édification impose une division de l'architecture à laquelle s'accroche toute anamnèse de l'habitat depuis le paradigme de l'espace quantitatif et métrique : le régime du *home* – le sentiment d'un chez-soi – et le régime de la *house* – la maison sans *habitus*¹⁴.

En critique marxiste, Sartre a eu de New York et des gratte-ciels le sentiment de cette fragilité propre aux superstructures. A la fin de « New York, ville coloniale » il décrit l'effet finalement mélancolique des gratte-ciels : ceux-ci lui apparaissent comme les *monuments historiques* – le capital mort et aliénant – d'un capitalisme qu'il voyait alors expirant. Aussi massive soit-elle, l'architecture est marquée, au sein de cet *écoulement de l'espace*, par la fragilité d'une superstructure : elle est menacée d'obsolescence et c'est pourquoi elle est toujours divisée entre deux dispositions extrêmes : transparence ou opacité du monument. Transparence et opacité sont ici les signes de l'impuissance de l'architecture à durer. Rem Koolhaas avait bien saisi le régime temporaire qu'impose la grille aux constructions de l'île.

*Tous les blocs [de la grille de Manhattan] sont identiques ; leur similitude invalide instantanément tous les principes d'articulation et de différenciation qui ont présidé à la formation des villes traditionnelles. [...] Son urbanisme ne pourra donc jamais se formuler en termes de configurations spécifiques destinées à durer*¹⁵.

Opaques pour être plus transparentes à leurs contenus programmatiques, massives pour mieux tenir dans une situation qui impose le temporaire, les luttes

¹³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴ Sur cette division de l'architecture dans la culture américaine, nous renvoyons également à l'article de Reyner Banham « A Home is not a House », dans *Art in America*, 1965, volume 2, pp. 70-79

¹⁵ Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, traduit par Catherine Collet, Marseille, Éd. Parenthèses, 2002, p. 20-21.

auxquelles s'adonnent les superstructures architecturales ne font qu'accélérer la logique entropique qui les installe dans le mouvement de l'économie et de l'innovation technologique. L'urbanisme de Manhattan revêt un caractère exceptionnel, car loin de laver les villes chaque matin, l'écoulement de l'espace se poursuit, au-delà de l'île, dans le plus grand chaos. Dans un article intitulé *De la ruine à la rouille*¹⁶, Antoine Picon observe à juste titre que ce qui caractérise l'apparent chaos de nos environnements urbains et péri-urbains, n'est pas tant l'absence d'objets stylisés, ou d'architectures savantes, que le sentiment d'inertie que nous procure l'accumulation de ces superstructures.

Cette accumulation des figures architecturales limite en retour l'écoulement de l'espace et produit davantage une saturation de l'espace et du temps : l'espace est de plus en plus chargé de *carcasses*, d'objets vidés de leur « *esprit de vérité*¹⁷ », et le temps est de plus en plus *hanté* par ces figures du passé. Cette saturation est d'autant plus angoissante, poursuit Picon, qu'elle semble l'horizon sans fin de nos villes étalées, qu'elle s'étend et se déploie à mesure que l'homme urbanise le monde. La saturation des milieux urbains constitués par le simple amoncellement d'objets sans autre cohérence qu'une trame géométrique fait apparaître les limites de l'habitabilité de ces milieux : les « paysages de l'angoisse », c'est la formule d'Antoine Picon, sont des paysages de l'enfermement de l'homme au sein de l'espace qu'il a lui-même créé.

La saturation de l'espace nous fait éprouver la contradiction de notre relation à l'espace et au temps. D'un côté, l'architecture est méprisée parce qu'elle dure alors même que tout change. Elle devient vite une carcasse au sein d'un monde qui se veut fluide. D'un autre côté, les paysages que constituent sa flexibilité et sa généricité la discréditent auprès de ceux qui l'habitent. Cette contradiction nous donne à penser ce que Günther Anders a appelé la « gêne de l'espace et du temps¹⁸ ».

¹⁶ Antoine Picon et Karen Bates, « Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust », *Grey Room*, 2000, n° 1, p. 65-83.

¹⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, G. Crès, 1923, 230 p.

¹⁸ Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, Tome II: Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, traduit par Christophe David, Paris, Éd. Fario, 2011, vol. 1/, 428 p.

En quoi l'espace et le temps sont-ils devenus gênants ? La technologie qui se constitue comme assouvissement immédiat de nos besoins en nous installant à la croisée des chemins tend à supprimer la médiation de l'espace et du temps. Comme l'écrit Anders, nous rêvons d'un pays de Cocagne où tout nous serait immédiatement accessible. Bien que cette course soit une asymptote, elle trace l'horizon d'immédiateté de notre existence transie par la technologie. Or, le temps et l'espace, au sens simple de la durée et de l'étendue, qu'on ne saurait supprimer, s'imposent alors comme deux formes de la gêne. Au moment même où la technologie semble pouvoir nous affranchir des contraintes de l'espace et du temps, les corps lourds s'empilent dans la plus grande discontinuité. Ils s'accumulent alors d'une façon perverse : l'espace s'étend infiniment dans la plus grande désorientation, et le temps se rallonge dans un ennui crépusculaire.

Le thème de la fin du projet est porté par deux motifs caractéristiques de la relégation de l'architecture au rang de superstructure. Premièrement, le projet, en tant que représentation, est toujours en retard sur les transformations de son époque. Il manque un concept de temps qui lui permette de muter. Deuxièmement, la notion de *plasticité* est encore une notion qui arrime le projet à l'espace de la représentation. Pour être pleinement actuel, le projet doit pénétrer le monde réel selon un régime non pas représentationnel, mais « performantiel ». Parmi les critiques contemporains de la mort de l'architecture, Sanford Kwinter est sans doute celui qui a le plus profondément déployé cette critique du projet, en faisant de la *durée* la condition du renouvellement de la conception architecturale.

Le premier motif de la critique du projet formulée par Kwinter est l'approche purement spatiale des phénomènes par le projet, où le temps est rapporté à une *quatrième dimension de l'espace*. Dans son article intitulé « Quatre arguments pour une élimination de l'architecture de longue-durée ¹⁹ », Kwinter présente à son tour *l'espace pur* décrit par Sartre comme une technique de mesure, héritée du rationalisme cartésien, incorporée dans les axiomes économiques et les lois

¹⁹ Sanford Kwinter, " Four Arguments for the Elimination of Architecture (long life architecture) ", *Requiem for the city at the end of the millenium*, Actar, 2010, 122 p. A l'exception de son article « Urbanisme : un art d'archiviste ? », les essais de Kwinter ne sont pas traduits en français. Toutes les citations de Sanford Kwinter sont des traductions personnelles.

algébriques. L'espace pur s'assure certes une maîtrise sur le monde, mais en niant le temps qui constitue la complexité de la ville. Par l'approche métrique et spatialisante du projet, le temps est nié ou encore vidé de sa réalité concrète, « choséifié » par l'abstraction quantitative qui s'interpose entre l'homme et son environnement.

La critique essentielle que Kwinter adresse aux architectes, est la critique de cette morphogénèse spatialisante. La morphogénèse du projet est jugée trop rigide : elle est capable de saisir des points de fixation dans le monde, mais incapable de résister à *l'écoulement de l'espace* qui caractérise la production urbaine. En reprenant les termes de Bergson – référence centrale dans ses écrits – Kwinter appelle cette morphogénèse « classique ». La morphogénèse « classique » conduit du possible au réel, décrivant ainsi le processus linéaire des formations architecturales ou urbaines. Les règles de cette morphogénèse sont doubles. Elles imposent tout d'abord un *principe d'identité* : l'effet doit être dans la cause, la finalité du projet doit être contenu dans ses principes, ce qui en fait une négation du temps réel réduit à un simple processus. La morphogénèse classique impose ensuite un *principe restrictif* : bien que tout puisse exister en tant que possible, tous les possibles ne peuvent pas se réaliser. L'homme ressasse alors des « fantômes ». Ces fantômes de « l'armoire aux possibles » sont les effets d'un « retard » de l'architecture, et plus précisément d'une antériorité de l'espace sur le temps.

Par la morphogénèse du possible et du réel, écrit Bergson, « nous transposons en fabrication ce qui est création ²⁰ ». Nous justifions d'un processus linéaire ce qui dans la réalité se crée à chaque moment. Par la fabrication, nous ramenons le temps à une dimension de l'espace, et nous échouons à penser « l'invention graduelle, la durée ²¹ ».

Assurément, pour Sanford Kwinter, toute la modernité ne se confond pas avec le modernisme productif et spatialisant. Le futurisme a ouvert une brèche. Il est le mouvement inaugural d'une morphogénèse de l'actuel et du virtuel, et de ce

²⁰ Henri Bergson, *Le possible et le réel*, Paris, PUF, 2015, vol. 1/, p. 7.

²¹ « La réalité est croissance globale et indivisée, invention graduelle, durée. » H. Bergson, *Le possible et le réel*, *op. cit.*

que Kwinter appelle lui-même une « ontologie de l'espace moderne ²² » : une ontologie du flux de l'espace-temps. A la suite des travaux de Brian Petrie montrant l'influence de Bergson sur les futuristes et particulièrement sur Umberto Boccioni, qui en revendiquait la filiation ²³, Sanford Kwinter voit dans le futurisme le fondement architectural d'une conception de la durée : les futuristes et Bergson partagent une commune réflexion sur le temps qualitatif qui ne se réduit pas à des configurations fixes dans l'espace ²⁴.

Kwinter prolonge la notion futuriste de la durée sous le terme de *design*. Rien n'est plus explicite de cette orientation du projet en direction de la pénétration de la matière et de la conquête de la vitesse comme de l'espace de la modernité architecturale – *du champ* – que l'alternative qui s'offrait à Kwinter, en octobre 1997, entre deux événements de la conquête de l'espace. Au moment où le monde de l'architecture célébrait la livraison du musée Guggenheim de Bilbao, Sanford Kwinter choisissait de rejoindre le désert de Pasadena pour célébrer le

²² S. Kwinter, *Architectures of Time*, *op. cit.*

²³ Brian Petrie, « Boccioni and Bergson », *The Burlington Magazine*, 1974, vol. 116, n° 852, p. 140-147.

²⁴ La lecture de Bergson fait apparaître une nuance importante entre ces théories, et notamment quant à la question de la nature du mouvement. Pour Bergson, en effet, il y a bien deux espèces de multiplicités, celles des objets matériels qui forment un nombre – c'est-à-dire que l'on peut concevoir simultanément dans l'espace et par l'espace en dénombrant leur unité –, et celles des faits de conscience, celles qui peuvent être pensées successivement sans être dissociées dans l'espace. Il y a, d'un côté, les nombres, et de l'autre, les durées ; d'un côté, les quantités, et de l'autre, les qualités. « On peut donc concevoir, écrit Bergson, la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace. » Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 10e éd., Paris, PUF, 2013, vol. 1/, p. 75. Quelques pages plus loin, Bergson poursuit : « Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure. » *Ibid.*, p. 77. Ce qui entraîne chez Bergson une définition double du mouvement : selon qu'on se le représente comme un acte (temporel, rythmique) et donc propre aux faits de conscience, et distinct des objets matériels ou comme un espace parcouru par les objets matériels. « D'où résulte enfin, poursuit Bergson, qu'il y a deux espèces de multiplicité : celle des objets matériels, qui forme un nombre immédiatement, et celle des faits de conscience, qui ne saurait prendre l'aspect d'un nombre sans l'intermédiaire de quelque représentation symbolique, où intervient nécessairement l'espace. » *Ibid.*, p. 65. Dans la définition futuriste du mouvement pur, celui-ci s'étend aussi bien aux faits de conscience qu'aux objets matériels. La vitesse est, pour le futuriste, un phénomène de nature essentiellement psychique, mais qui, par l'intermédiaire du *continuum* de l'œuvre d'art (ce que Boccioni appelle la consistance plastique), interpénètre les corps simultanément. C'est comme interpénétration des corps que Kwinter célèbre les dessins de la *Città nuova* de Sant'Elia, contre les logiques métriques et spatialisantes des proportions.

cinquantième anniversaire du dépassement du mur du son par le pilote de l'armée américaine Chuck Yeager ²⁵.

A la question, sartrienne, de savoir depuis quand l'architecture immobile ne représente-t-elle que le dépôt du capital accumulé, fût-il glorieux, Sanford Kwinter répond, sinon depuis le futurisme, depuis le dépassement du mur du son où « l'espace est pour la première fois à la portée de l'homme ²⁶ ». A ce titre, et dans la poursuite de la volonté de puissance du futurisme, l'architecture n'aura jamais été le site le plus intensif de cette entreprise culturelle formatrice du *champ* de la modernité. On sait, depuis le futurisme, que ce site est celui de la guerre ²⁷. Il est ainsi sans surprise de lire que Sanford Kwinter situe à son tour l'origine du *design* dans le dispositif technique militaire.

Dans la guerre, les entreprises de la soft-infrastructure trouvent à la fois leur modèle, leur origine et leur raison d'être ²⁸.

Qu'est-ce qui différencie le *design* de la guerre dont il est originaire ? La guerre auquel se livre le *design* est une *guérilla*, guerre intérieure à tout ce qui limite les forces productives. Le *design* ne vise pas tant à interrompre le système productif ou à en modifier les rapports de production, qu'à libérer les forces productives qui le traversent et que celui-ci bride. Si Kwinter appelle Buckminster Fuller *a total commando urbanist*, c'est parce que son *design* vise à libérer nos organisations de la planification spatialisante, à les débloquent de ces vieux appareils de médiation au rang desquels il faut compter le projet, et la médiation de l'espace et du temps.

La planification, comme le projet architectural, sont ici associés au pouvoir et à la domination qui réduisent la part de vivant et de spontanéité de nos organisations en les assujettissant à des figures et à des lieux. La tactique du

²⁵ « Nous voulions être dans le désert des Badlands ce jour-là [pour le cinquantième anniversaire du premier vol supersonique du général américain Chuck Yeager], avec rien d'autre que le soleil, la poussière brûlée, la vibration pneumatique, et l'horizon ininterrompu », Sanford Kwinter, *Far from Equilibrium: Essays on Technology and Design Culture*, s.l., Actar-D, 2007, p. 45.

²⁶ S. Kwinter, *Far from Equilibrium*, *op. cit.*

²⁷ C'est le neuvième point du manifeste du futurisme : « Nous voulons glorifier la guerre –, seule hygiène du monde. » Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste futuriste*, *op. cit.*

²⁸ S. Kwinter, *Far from Equilibrium*, *op. cit.*, p. 41.

designer serait quant à elle émancipatrice car, en déliant la technique et le projet, elle libèrerait les énergies créatrices.

Or, la déliaison de la technique et du projet – qu'on l'appelle *design* ou *dispositif*²⁹ – ne fait que révéler la nature essentiellement fictive de la relation entre la technique et le *design*. Qu'importe que la nature des forces soit destructrice de son environnement, écrit Kwinter, la technique est essentiellement un « organisme d'archives actives ³⁰ » capable de régénérer *in vitro* ce qui *in vivo* se meurt. En retour, tout acte de *designer* doit pouvoir régénérer la réalité du site à travers un usage de l'archive. Or le couple de la technique et du *design* est un couple fictif. Il n'y a aucune différence entre le *design* et la technique, le premier ne faisant qu'accompagner la seconde, sans la transformer en profondeur, ni même en compenser les effets destructeurs. La définition de la technique comme étant en elle-même un *design*³¹, est non seulement loin de nous garantir la dialectique entre la connaissance et l'action, mais, plus certainement, nous livre au déploiement incontrôlé d'une technique sans projet qui ne fait qu'accompagner la destruction, ou la « désintermédiation ³² » de la ville. C'est en tant que la relation de la technique au *design* est une relation fictive, impuissante à réorganiser le

²⁹ L'analyse du Panoptique de Jeremy Bentham par Michel Foucault a largement nourri la réflexion de Kwinter sur la technique qui en retient deux aspects. Tout d'abord, le Panoptique « désindividualise le pouvoir » qui ne s'exprime pas tant à travers une personne qu'à travers sa diffusion abstraite. La désindividualisation du pouvoir est, certes, la domination abstraite de la production urbaine générique, à laquelle s'oppose l'écologie existentielle de Kwinter, et, avant lui, celle de Guattari. Néanmoins, si le Panoptique désindividualise le pouvoir, il ne l'invisibilise pas radicalement. Le Panoptique reste un dispositif de « gouvernement » qui assure une circulation des échanges entre l'ensemble de ses membres. Il permet, bien que sous la forme de l'assujettissement de ses prisonniers, leur enrôlement dans un processus de subjectivation global. C'est pourquoi le Panoptique de Bentham est, selon Kwinter, le dernier projet d'architecture. Le Panoptique préfigure le *design*. C'est ainsi que, du Panoptique, Kwinter retient une seconde leçon : n'importe quelle mécanique socio-politique atteint les corps certes, mais de façon indirecte, à travers une médiation diffuse, moins par des objets techniques que par des relations fictives. « Un assujettissement [donc une subjectivation] réel naît mécaniquement d'une relation fictive », écrit Foucault dans *Surveiller et punir*. Cette dernière notion de relation fictive n'est pas sans relation avec la notion de « virtuel » développée par Kwinter.

³⁰ « Si elle se désagrège à toute vitesse, notre ville ne cesse par ailleurs de se régénérer *in vitro* comme un organisme d'archives actives – c'est-à-dire un organisme de stockage massif des connaissances locales et globales, et qui, à la façon de tout système écologique naturel, offre une infrastructure flexible, suffisante et satisfaisante, afin que s'y développe la vie. » *Mutations*, Actar, 2005, p. 500.

³¹ « La technique est d'elle-même un *design*. » S. Kwinter, *Far from Equilibrium*, *op. cit.*, p. 49.

³² « On peut placer le terme « désintermédiation » au nombre des mots les plus signifiants de notre temps », écrit Sanford Kwinter dans son article pour l'exposition *Mutations* au CAPC de Bordeaux en 2000.

rapport entre la connaissance et l'action ³³, que celui-ci ne peut se revendiquer d'une expérience durable. Si l'« architecture de temps » que théorise Kwinter se veut événement, il s'agit d'un événement sans durée.

La critique du projet comme médiation de l'espace et du temps qui entrave toute expérience réelle prolonge un questionnement qui traverse la modernité. Le rapport de l'architecture au temps, dans la théorie architecturale de la modernité, exprime le rapport du projet architectural et urbain à la production sous la forme d'une critique – critique d'une durée abstraite, d'un temps homogène et vide, résultat des processus linéaires de fabrication –, mais d'une critique qui se différencie selon qu'elle situe l'architecture à l'intérieur du système productif, ou à l'extérieur. Nous soutiendrons que la critique interne au système productif est incapable d'une définition *architecturale* de la durée. Plus encore, nous soutiendrons que cette critique suppose de délier la technique et le projet, et livre ainsi la technique aux régimes de la force, de la violence et de l'incertitude. Walter Benjamin occupe ici une place singulière. Il est celui qui a soutenu une alternative politique à l'enrôlement de l'architecture dans le système productif depuis le dix-neuvième siècle. L'étude de ses écrits sur l'architecture et la technique nous permettra de mettre en avant l'ambiguïté de la notion de durée en architecture, prise entre deux régimes de violence : une violence « économique-mythique », qui pétrifie l'architecture dans une fantasmagorie de l'éternité, où l'abri devient une forteresse, et une violence « divine », qui rendrait l'architecture transparente au jeu des forces sociales, faisant du projet un campement « explosif ».

Dans le premier chapitre, nous étudierons les significations de la définition benjaminienne de l'architecture comme marchandise. Nous chercherons à

³³ C'est davantage dans le champ de l'art contemporain que dans celui de l'architecture que Kwinter puise les exemples de design qui articule l'actuel et le virtuel. Plus encore que la réalisation du Centre Georges Pompidou, l'événement, aux yeux de Kwinter qui était étudiant à Paris au moment du chantier, est l'œuvre que réalise Gordon Matta-Clark dans l'immeuble mitoyen de l'opération et destiné à la démolition. *Conical Intersect* nous montre comment la technique passe d'une architecture à une œuvre visuelle : l'architecture de l'immeuble parisien devient une caméra destinée à faire voir les strates invisibles de la ville et la mémoire de la ville en train de disparaître.

Les œuvres de Robert Smithson, auxquelles Kwinter se réfère également, montre plus radicalement encore, à travers les passages entre les notions de *site* et de *non-site*, le jeu analogique possible entre la matérialité et l'immatérialité, jeu qui garantit, selon Kwinter, la régénération mutuelle de l'*in vitro* et de l'*in vivo* de la ville, mais dont la dimension architecturale n'est pas essentielle à l'œuvre.

comprendre l'interprétation de la technique à travers les aménagements urbains et architecturaux décrits par Benjamin dans son *Livre des Passages* ³⁴ et la confiscation de la technique en une fantasmagorie du pouvoir. Nous interrogerons plus précisément l'effet de temporalisation de cette fantasmagorie – ce que nous appellerons la « domination du projet ». Nous interrogerons également le prolongement de la notion de domination à travers les écrits de W. G. Sebald, qui a exploré plus radicalement encore que Benjamin la dimension « pathologique » de l'architecture au service de la « violence mythique ».

« L'architecture comme domination » est une confiscation du temps historique par un pouvoir qui emploie la technique à contre-sens, c'est-à-dire essentiellement pour masquer les rapports de production qui structurent le réel et les maintenir hors du temps. Mais la domination ne s'exerce jamais de façon totale sur le réel. Toute domination est menacée par des approches marginales de la ville qui proposent des reconquêtes temporelles. Dans le second chapitre, nous montrerons que, si la conception allégorique de la ville à laquelle Benjamin s'est intéressé à travers l'œuvre de Baudelaire est une conception qui a trait à l'architecture dans ses enjeux sociaux, sa critique reste prisonnière d'une conception mythique du temps. « Les formes d'une ville changent plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel ³⁵ », et la survivance d'une ville authentique parle également au cœur de l'architecte. En écrivain benjaminien, c'est-à-dire en prise avec la question de l'origine et avec la question de l'architecture comme question sociale et productive, Sebald a lui-même formulé une conception allégorique de l'architecture qui réorganise le temps, mais en le maintenant divisé entre le temps historique de la production et le temps suspendu de l'origine. De cette conception mélancolique émerge une conception technique du projet architectural, qui trouve chez Colin Rowe son expression architecturale la plus aboutie. La critique de la violence mythique qu'exprime le projet mélancolique n'est qu'un report de la violence qui suspend la technique à une expression magique, et condamne le présent à un long crépuscule des idoles.

³⁴ Ci-après « *Passages* ».

³⁵ Charles Baudelaire, « Le cygne », dans *Les fleurs du mal: éd. de 1861*, 2e éd. rev., Paris, Gallimard, 2004, 353 p.

Benjamin a lui-même développé une autre conception de l'architecture et du temps qui s'est radicalement différenciée de toute violence mythique. Le troisième chapitre nous conduira à interroger la notion de *destruction* dans l'œuvre de Benjamin et son héritage dans la « déconstruction » de l'architecture telle que Jacques Derrida en a fixé les termes. Nous étudierons comment Benjamin fonde son concept de technique sur sa philosophie de l'histoire dont les termes messianiques refusent toute confiscation de la technique dans les formes « magiques » de l'art. C'est en concevant la technique comme « moyens purs », comme destructrice de toute formalisation, que Benjamin a échappé à la violence mythique de domination. Mais il a par là même attaché la technique à une autre violence, une « violence divine » qui impose elle-aussi la séparation de la technique et du projet. Sans projet, l'architecture n'est plus productrice d'un temps mythique, mais elle est en réalité incapable de construire la durée. La confrontation de Derrida à l'architecture de son époque est symptomatique de ce problème du temps en l'absence de projet.

Walter Benjamin a pensé la politisation de l'art dans le contexte historique d'une double critique : critique du futurisme et d'une exaltation des forces productives qui ne pouvaient que s'exprimer dans la guerre, et, à l'extrême altérité, critique des « théologiens de l'art pour l'art », prétendument incapables de penser le rapport de l'art au temps historique de la production marchande. Or, cette critique, Benjamin l'a lui-même suspendue à l'endroit de Paul Valéry. Dans le portrait qu'il dresse du poète français, Benjamin reconnaît la possibilité d'une critique de la « poésie pure » sur le système productif. Si la critique de Paul Valéry est assurément celle d'une œuvre poétique, nous montrerons dans un quatrième chapitre, à travers ses écrits sur l'architecture, de son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* au dialogue d'*Eupalinos ou L'Architecte*, que Paul Valéry est également l'auteur d'une critique *architecturale* de la production qui démontre la complémentarité des termes de projet et de durée. Nous étudierons comment Valéry rappelle le projet à une efficacité symbolique : à la différence de *La conquête méthodique* du monde par la rationalité productive qui impose un mécanisme social sans destin, le projet architectural a pour « fonction » de permettre une dialectique entre l'« utilité » productive et l'« inutilité » du surplus de la production. La fonction symbolique du projet consiste à transformer

l'accumulation historique en accroissement de la profondeur de l'espace et du temps, et à décrire ainsi « une courbe fermée » entre production et architecture. C'est en quoi le projet est une alternative critique à la production linéaire et à la violence qu'elle génère. En distinguant la notion de *construire* de celle de *vivre*, nous étudierons comment Paul Valéry ne reconduit pas pour autant l'opposition entre une raison instrumentale et le libre jeu des forces sociales, mais propose une dialectique de la transformation et de la conservation qui se présente comme une rationalité capable de maîtriser les forces productives, et de les économiser à travers le projet.

Violence mythique et violence divine conduisent le projet architectural depuis un savoir politique, technique ou messianique, qui ne relève pas de son génie propre, et, au contraire, en déforme les opérations les plus essentielles. L'emploi de la perspective dans l'architecture futuriste tout comme dans les aménagements parisiens du Second Empire, la surévaluation de la dimension picturale dans l'approche pittoresque de la ville mélancolique, le jeu de la force dans la conception de la technique selon l'ingénieur dans la théorie de Benjamin, sont autant de conceptions du projet qui nous éloignent de la singularité avec laquelle l'architecture construit la profondeur de l'espace et du temps. Dans un cinquième chapitre, nous montrerons comment l'héritage valéryen s'est manifesté dans l'esprit d'Auguste Perret et de Le Corbusier. Les deux architectes en ont muri les enseignements, bien au-delà des analogies formelles entre l'architecture et la forme d'une coquille, en questionnant le « pouvoir » de la langue architecturale. Nous chercherons à montrer que l'influence du poète se mesure, essentiellement, à la production de deux poèmes architecturaux qui synthétisent les réflexions de Perret et du Corbusier sur l'architecture : la *Contribution à une théorie de l'architecture*, et *Le poème de l'angle droit*. La langue de l'architecture se distingue de la communication et de la signification de la langue ordinaire. Elle s'élabore, d'une part, à travers la maîtrise des techniques productives (techniques constructives et programmatiques) qui assurent la solidité et l'utilité des édifices. Elle s'élabore d'autre part, à travers un rythme propre, fait de proportions et de grandeurs, qui scande nos gestes et nos actions, leur donnant profondeur et durée.

CHAPITRE 1

ARCHITECTURE ET DOMINATION

L'ARCHITECTURE MYTHIQUE

L'ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE

La tentative réactionnaire qui vise à détacher de leur contexte fonctionnel les formes imposées par la technique et à en faire des constantes naturelles – c'est-à-dire à les styliser – se retrouve quelques temps après le modern style, sous une forme semblable, dans le futurisme ¹.

La critique que livre Walter Benjamin du futurisme dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ² repositionne la conception futuriste de la technique dans le *temps historique* du développement du capitalisme, à travers lequel, depuis le dix-neuvième siècle, se développe la conception des formes artistiques. Le caractère réactionnaire du futurisme consiste dans sa volonté de transformer l'organisation du monde par la technique sans « toucher aux conditions de propriété » auxquelles ces nouvelles techniques imposent des transformations profondes. Le temps est celui d'un blocage des forces historiques.

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, 3e éd., Paris, Les éd. du Cerf, 1997, p. 575.

² Ci-après *L'œuvre d'art*.

De ce blocage de la temporalité des forces sociales et techniques, résulte l'expression fantasmatique d'une technique sans projet. Seule la guerre permet de donner un but à ces forces, nous explique Benjamin. La « guérilla » à laquelle se livre l'architecture contemporaine n'est à ce titre qu'un prolongement de l'aliénation de notre conception technique, dépourvue de projet, et qui tend à nous faire vivre notre « propre destruction comme une sensation esthétique de tout premier ordre ³ ».

La généalogie de cette aliénation de la technique, qui est autant une aliénation par la technique qu'une aliénation de la technique elle-même, nous renvoie à l'incompréhension de la technique et de son développement au dix-neuvième siècle. Cette incompréhension prépare le terrain à l'exercice d'un double régime de violence : une violence économique, d'une part, qui « globalise » les rapports de production en étendant le statut de marchandise à tous les biens produits et à tous les rapports sociaux, et une violence mythique d'autre part, à laquelle sont assignées la ville et l'architecture. La ville et l'architecture, en tant qu'art social, sont les techniques les plus mobilisées par cette violence mythique. C'est son déploiement qui aboutira à l'Etat totalitaire, dont la théorie futuriste n'est qu'une idole, qu'une « esthétisation de sa politique ».

LA VIOLENCE ECONOMIQUE ET LA MARCHANDISATION DE L'ARCHITECTURE

Bien que la conception de Walter Benjamin de l'art et de la technique se distingue très largement du processus dialectique tel qu'il s'opère de façon doctrinaire dans le marxisme – soit du concept de totalité qui rabat toute superstructure sur ses déterminations infrastructurales –, le travail de Walter Benjamin sur l'art et la technique, qu'il développe à partir de son *Livre des passages* ⁴, est profondément marqué par sa lecture des œuvres de Karl Marx et de Georg Lukács. On peut reconnaître cette double influence à deux opérations respectives. La première consiste à transposer dans son approche de la technique le concept de fétichisme de la marchandise que Marx limitait quant à lui à l'analyse économique. La seconde opération consiste, en reprenant la notion de réification à Lukács, à étudier la réification de la fétichisation à travers non

³ Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 220.

⁴ Ci-après *Passages*

seulement les objets grandioses de la production mais aussi à travers les produits les plus ordinaires. A partir du dix-neuvième siècle, la marchandise pénétrant l'ensemble de la production, la réification s'imposant à toute chose, tout objet devient expressif de son système productif.

Permettons-nous tout d'abord de revenir sur les trois principes qui fondent la notion de fétichisation de la marchandise. Avec l'avènement de la marchandise et le changement de la valeur d'usage en valeur d'échange, tous les objets produits sont pénétrés d'une signification sociale. Marx développe ce sujet dans ce texte bien connu du premier livre du *Capital* : « Le caractère fétiche de la marchandise ⁵ ». Les objets sont pénétrés d'une dimension sociale, parce qu'à travers la valeur d'échange, à travers les lois du marché, les objets eux-mêmes se substituent aux rapports sociaux. Marx observe ainsi que les marchandises développent des relations entre elles, des valeurs, qui ne relèvent ni de leur usage, ni de lois entendables des rapports de production, c'est-à-dire du rapport temps/travail. C'est encore ce que Marx explicite en écrivant que « les produits du travail deviennent des marchandises, des choses sensibles suprasensibles, des choses sociales ⁶ ». Le deuxième aspect de la fétichisation, qui est peut-être le plus important pour Walter Benjamin et sa pensée de la technique, concerne la façon dont se matérialise cette dimension sociale. La pénétration de la dimension sociale dans les objets ne passe pas par de la signification ou de la transparence entre l'objet produit et les rapports sociaux.

D'où vient donc le caractère énigmatique du produit du travail dès qu'il prend la forme marchandise ? Manifestement de cette forme même ⁷.

La particularité de cette forme, en tant qu'elle est le fait de la division du travail et de la domination de la valeur d'échange, est d'être incompréhensible, irrationnelle, indéterminable. C'est pourquoi Marx appelle cette forme un hiéroglyphe. Le troisième aspect de la marchandise auquel Walter Benjamin est nécessairement attentif est le fait que la multiplication de ces formes

⁵ Karl Marx, *Le capital : critique de l'économie politique, Livre premier : Le procès de production du capital*, [Nouvelle éd., Paris, PUF, 2014, vol. 1/, 940 p.

⁶ *Ibid*, p. 83.

⁷ *Ibid*, p. 82.

hiéroglyphiques est extrême à partir du dix-neuvième siècle. Le capitalisme ne pouvant exister sans renouveler constamment ses instruments de production, les formes s'obscurcissent d'autant plus que leur valeur décline rapidement, générant ainsi une étrangeté toujours plus grande de l'homme à son environnement.

La recherche de la signification réelle de ces produits, par le travail de contextualisation que se propose de réaliser Benjamin, doit permettre de rendre compte de l'étendue de la violence économique. Ces formes, en tant qu'elles sont ou ont été des choses sociales, doivent rendre compte, non simplement de l'économie, mais de la conscience du dix-neuvième siècle. On mesure ici l'importance de Lukács et de la notion de réification pour Walter Benjamin : la marchandise imprime sa structure à toute la conscience de l'homme. Cette structure est la division entre forme et contenu, entre le monde objectivé de la conscience soumise incarnée par « l'homme universel », et le monde subjectif de l'individu qui n'est autre qu'un « homme générique », résultant de la division du travail.

Bien que les terminologies de Walter Benjamin et de Georg Lukács peuvent sembler contradictoires, leurs argumentaires visent à définir cette même structure de la marchandise en tant qu'elle frappe les consciences et les divise. L'homme est devenu « contemplatif » selon Lukács et « pauvre en expérience » selon Benjamin, parce que la division du travail a rompu la transmission de la connaissance que portait la tradition (la tradition artisanale en ce qui concerne la question technique), et parce qu'il a séparé l'homme universel, abstrait, productif, de sa subjectivité.

L'attitude contemplative vis-à-vis d'un processus mécaniquement conforme à des lois et qui se déroule indépendamment de la conscience et sans l'influence possible d'une activité humaine, qui, autrement dit, se manifeste comme un système achevé et clos, transforme aussi les catégories fondamentales de l'attitude immédiate des hommes vis-à-vis du monde : elle ramène l'espace et le temps à un même dénominateur, elle ramène le temps au niveau de l'espace ⁸.

A travers la notion de réification, Lukács met en avant l'aspect dominant des formes de la marchandise qui est leur objectivation ou leur rationalisation par le

⁸ György Lukács, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, traduit par Jacqueline Bois et traduit par Kostas Axelos, Paris, les Éditions de Minuit, 1960, vol. 1/, p. 117

calcul. C'est précisément ce que Walter Benjamin va commencer à explorer, comme une préfiguration de son travail sur les passages parisiens, dans son *Panorama Impérial*, texte de 1927 qui décrit les conséquences du développement économique sous l'Empire allemand. On y reconnaît les analyses structurantes du marxisme : le capitalisme est domination de la nature par l'homme, et domination de l'homme par l'homme, et il est clair qu'à partir de son *Panorama Impérial*, c'est la ville, l'urbain, qui devient le site d'expression par excellence des rapports sociaux et de la violence que l'économie y exerce à travers sa double domination : domination, d'une part, de la nature par l'homme, à travers le thème des relations entre la ville et la campagne :

Les grandes villes apparaissent en tous lieux pénétrées et transpercées par la campagne. Non par le paysage, mais par ce que la libre nature a de plus amer, la terre arable, les grandes routes, le ciel nocturne qu'aucune strate de vibrations rouges ne cachent plus. L'insécurité même des quartiers animés plonge totalement le citadin dans cette situation opaque et, au plus haut degré, atroce, dans laquelle il doit chaque jour subir le spectacle des produits avortés de l'architecture urbaine sous les intempéries de la plaine déserte ⁹.

Domination, d'autre part, de l'homme par l'homme à travers de nombreux thèmes qu'explore le texte : le travail bien sûr, mais aussi le logement ou les transports, ou de façon plus insidieuse encore, la simple conversation de la vie ordinaire.

Inéluctablement le thème du coût de la vie, de l'argent, s'impose dans toute conversation. Il s'agit moins en l'occurrence des soucis et des souffrances des individus, à propos desquels ils pourraient peut-être s'entraider, que de considérations sur la situation en général. Comme si on était prisonnier dans un théâtre et qu'il faille suivre la pièce jouée sur scène, qu'on le veuille ou non, et faire de celle-ci, qu'on le veuille ou non, l'objet perpétuel de ses pensées et de ses paroles ¹⁰.

La violence économique de l'Empire allemand se matérialise à travers la construction de la ville, et la ville allemande est d'abord vécue comme ce corps social impossible, misérable et honteux :

⁹ Walter Benjamin, *Sens unique*, traduit par Jean Lacoste, Nouv. éd. rev., Paris, M. Nadeau, 1988, p. 160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

Il est impossible de vivre dans une grande ville allemande où la faim contraint les plus misérables à subsister grâce aux billets de banque avec lesquels les passants cherchent à couvrir une nudité qui les blesse ¹¹.

Mais le travail de Benjamin sur les formes du dix-neuvième siècle est moins univoque que le terme de réification de Lukács qui appartient à la dialectique du système marxiste. Si Benjamin affirme lui aussi que le développement du système économique capitaliste réduit notre maîtrise technique du monde à son objectivation – la construction d’une « seconde nature » pour reprendre les termes de Lukács (le monde pétrifié des conventions, une histoire devenue nature) –, ce que montre aussi Benjamin à travers son relevé minutieux des formes marchandes, est leur irrationnalité. En ce sens, Benjamin a sans doute mieux compris que Lukács la notion de fétiche telle que Marx la définissait : les formes marchandes sont essentiellement irrationnelles ; elles échappent toujours à leur producteur et trahissent constamment cette seconde nature, le monde des conventions, produit de la maîtrise par la raison telle que l’analyse Lukács. Ainsi, du port des gants dans l’Allemagne impériale, Benjamin comprend d’un phénomène de mode qu’il ne fait que trahir l’inauthenticité de la « seconde nature ». Si l’homme porte des gants, c’est parce qu’il craint de toucher certains animaux « par peur d’être reconnu par eux ».

Ce qui s’effraie au tréfonds de l’homme, c’est la conscience obscure qu’il y a en lui quelque chose qui vit, et qui est si peu étranger à l’animal répugnant que celui-ci pourrait bien le reconnaître ¹².

LA VIOLENCE MYTHIQUE ET L’ARCHITECTURE ARTISTIQUE

L’architecture est nécessairement liée à une théorie du pouvoir. Celle-ci occupe une définition précise dans les écrits de Benjamin. Elle nous intéresse particulièrement quant à la valeur temporelle de cette seconde nature. Selon Walter Benjamin, tout pouvoir est mythique car tout pouvoir tend à naturaliser les rapports de force et à les masquer à travers ses appareils techniques. Le mythe définit ici la confiscation de la violence par un pouvoir et la confiscation de la dimension historique des forces sociales.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² *Ibid.*, p. 147.

Le pouvoir ne libère pas la force historique mais la contient dans des rapports formalisés par les techniques de l'architecture comme du droit. L'aménagement de la ville de Paris sous Haussmann relève d'une fondation mythique d'autant plus forte que le pouvoir s'y exerce à travers une double confiscation : l'aménagement de Paris se construit sur la confiscation du devenir historique du prolétariat et sur la confiscation du développement de la technique moderne. Cette confiscation, comme Benjamin l'exprime à propos du futurisme, est l'attitude réactionnaire du pouvoir. De ce blocage de la technique relève une violence d'autant plus mythique qu'à défaut d'une teneur historique, les aménagements du Second Empire vont prendre, à l'échelle collective, la forme pétrifiée de la ville-musée, et, pour refuge individuel, l'« éternelle nature », reconduisant ainsi la séparation entre le monde extérieur objectif et le monde vivant de la subjectivité.

*Le siècle n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau*¹³.

La convergence historique que perçoit Benjamin entre les techniques de reproduction mécanisée et le corps social des masses, n'a pas été le rendez-vous du dix-neuvième siècle parisien. A l'inverse, l'art y aura maintenu la technique dans son dessin, et le monde des conventions y aura refoulé les forces productives révolutionnaires. L'argument de Walter Benjamin, quant au Paris du dix-neuvième siècle, est que le baron Haussmann a cherché à stabiliser l'ordre établi en réprimant la technique sous les formes de l'art, de la même manière qu'il a réprimé les forces productives sous la forme bourgeoise de la propriété. Haussmann a ainsi fait de l'art et des architectures « artistiques » la marque de sa violence mythique.

La répression des virtualités de la technique se réalise, dans l'aménagement de l'espace-temps de la ville, au moyen de l'art qui poursuit le travail de la réification en maintenant l'opposition entre le monde objectivé et le monde subjectif. Cette division, Walter Benjamin la retrouve, pleinement exprimée, à travers l'aménagement de l'espace, selon que l'espace s'adresse à la collectivité à travers l'aménagement urbain, à une échelle sociale, ou selon qu'il s'occupe de l'espace

¹³ W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 400.

individuel, subjectif et psychique, tel qu'on le trouve dans l'aménagement intérieur, l'ameublement et les arts décoratifs.

L'aménagement mythique de Paris

Comment s'aménage l'espace collectif de la ville dans le Paris haussmannien ? Il n'a évidemment pas échappé à Walter Benjamin que le Paris haussmannien s'est développé à partir de grands tracés urbains de dégagement de voie de circulation, le long desquels les immeubles fleurissent. A travers ces grands tracés, qui sont au cœur d'un embellissement stratégique ¹⁴, Benjamin insiste sur deux aspects emblématiques des percées haussmanniennes. Le premier élément de ces tracés est leur aménagement *perspectiviste*. Leur valeur spatiale est avant tout optique et agit comme une mise en scène illusionniste. A l'exemple de la rue de Rivoli, ce que relève Benjamin c'est la pauvreté métrique de leur aménagement, leur extrême régularité qui transparait à travers l'éclectisme des styles, décors qui masquent mal la pauvreté des usages d'une rue majoritairement programmée par des immeubles de rente.

Alignement ! fixe ! Il semble que l'Amphion de cette ville soit caporal... ¹⁵

La critique de la perspective est l'occasion pour Walter Benjamin de réinjecter ses lectures d'Emil Kaufmann sur la modernité ¹⁶, et notamment ses remarques sur les relations entre l'art perspectif et l'autonomie du dessin qui l'amènent à conclure que les aménagements haussmanniens reposent sur des principes contraires à ce qui fait l'autonomie de l'architecture moderne.

Le goût d'Haussmann pour les perspectives représente une tentative pour imposer des formes d'art à la technique urbanistique. Cela conduit toujours au kitsch ¹⁷.

¹⁴ Une note des Passages montre que Benjamin avait à l'esprit la dimension politique de l'aménagement parisien sous Haussmann. La largeur des rues, comme la création de nouvelles rues qui assurent la liaison entre les casernes et les quartiers populaires dévoilent « le véritable but des travaux de Haussmann [...] de protéger la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à tout jamais impossible l'érection de barricades à Paris. » Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduit par Rainer Rochlitz, traduit par Maurice de Gandillac et traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, vol. 3/, p. 64.

¹⁵ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 129. Walter Benjamin cite ici Louis Veuillot.

¹⁶ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

Le second élément emblématique de ces tracés est leur *monumentalisation*. La technique de la perspective y participe avec le dispositif d'implantation de monuments dans l'axe des percées, mais par le terme de « monumentalisation », Benjamin entend surtout la « pétrification » de Paris, c'est-à-dire sa construction en un paysage pétrifié, qui procède de la matière même de la ville, de la mise en pierre de la ville. Le livret E des *Passages* est intitulé « Haussmannisation, combats de barricade ». Le montage de citations qu'opère Benjamin dans ce livret est tout à fait fidèle au marxisme : on peut ici reprendre la phrase inaugurale du manifeste du parti communiste de Karl Marx et dire, en suivant Benjamin, qu'un spectre hante le Paris haussmannien, et qu'il s'agit du spectre de la Commune. Et l'on retrouve cette hantise dans les matériaux même de la ville : le bois, et tout ce qui peut porter une dimension transitoire ou manipulable dans la construction, vont peu à peu disparaître de Paris.

Ils pavent Paris avec des pavés de bois pour priver la révolution de ses matériaux de construction ¹⁸.

La pierre remplace le bois ¹⁹, la symétrie remplace le rythme des passages et des porosités de la ville médiévale. La ville devient massive, immobile, et le Second Empire s'apparente à l'Empire des Tchéou que commente Caillois dans *Le mythe et l'homme*, où l'idée de supprimer toute variation permettait aussi de supprimer les marques du temps ²⁰. Si Haussmann est le nom de cet urbaniste-artiste, c'est toute la politique urbaine du dix-neuvième siècle qui est commentée dans les *Passages*. Les notions de « hiéroglyphe » et de « pétrification » correspondent en

¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁹ Sur cette question, nous renvoyons également à l'article de Michael Löwy, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes », dans, Philippe Simay (dir.), *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*, Paris Tel-Aviv, Éd. de l'Éclat, 2006, vol. 1/, 206 p.

²⁰ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1994, 188 p. Walter Benjamin, qui en cite de nombreux extraits, fréquente également le collège de sociologie « avec autant de consternation que de curiosité » (D. Hollier, cf ci-dessous), mais néanmoins un intérêt partagé pour la critique du système de Hegel, et autour de la question des rapports de continuité entre l'homme et son environnement, plus précisément de mimétisme entre le vivant et la technique, ce à quoi s'attache l'analyse du mythe dans les travaux de Roger Caillois. Nous reviendrons dans le chapitre 2 sur l'importance du texte de Caillois dans les *Passages*. Sur ces relations de Benjamin au Collège de Sociologie, nous renvoyons à l'ouvrage de Denis Hollier (dir.), *Le Collège de Sociologie*, Paris, Folio, 1995, 908 p.

tout point à l'aménagement, sous Louis-Philippe, de la place de la Concorde que Walter Benjamin commente ainsi dans *Sens Unique* :

Presse-papiers. Place de la Concorde : l'Obélisque. Ce qui y fut gravé il y a quatre mille ans se dresse aujourd'hui au centre de la plus vaste de toutes les places. Si on le lui avait prédit - quel triomphe pour le Pharaon ?! La première civilisation occidentale portera un jour en son centre le monument commémoratif de sa domination. A quoi ressemble en vérité cette gloire ? Pas un sur dix mille individus passant ici ne s'arrête ; pas un sur dix mille qui s'arrête ne peut lire l'inscription. Ainsi, chaque gloire honore ce qui fut promis, et aucun oracle n'égale celle-ci en rouerie. Car l'immortel se dresse là comme cet obélisque : il règle une circulation spirituelle qui bruisse autour de lui, et l'inscription gravée ici n'est utile à personne ²¹.

Image supprimée de la version diffusée

Theodore Jung, Erection de l'obélisque de Louxor, place de la Concorde, le 25 octobre 1836

Le monde privé

La deuxième opération de l'art urbain, c'est la construction de l'intérieur individuel, *la philosophie de l'ameublement* pour reprendre le titre de la nouvelle de Poe à laquelle se réfère par ailleurs Benjamin. La construction de l'intérieur individuel est elle aussi analysée comme expression de l'économie. L'aménagement intérieur est avant tout la construction d'un monde intérieur, l'expression de la division du travail qui fait du logement un espace radicalement différent du bureau, division entre le travail et la vie. L'appartement est de ce fait sans réalité

²¹ W. Benjamin, *Sens unique*, op. cit.

sociale, sinon de convention. Il est une seconde nature dans la terminologie de Lukács qu'emploie également Benjamin. En ce sens, l'appartement est l'envers du boulevard haussmannien, et l'aménagement de l'intérieur par les rideaux, écrit Benjamin, est « comme une perspective qui s'ouvre de l'intérieur vers la fenêtre ²² ». De ce lieu d'observation du théâtre de la ville, Benjamin relève la *fantasmagorie* – le théâtre intérieur – à travers la prolifération de l'ornement sans réalité tectonique du style Louis-Philippe qui trouvera son aboutissement stylistique dans les formes organiques de l'Art nouveau ²³. Dans ces appartements, l'art est l'expression ou le refuge d'une personnalité qui dans la rue est assimilée à n'importe quel type de la foule. L'intérieur est aussi l'expression immédiate de la spéculation immobilière qui accompagne les travaux d'Hausmann et notamment la construction de l'immeuble de rapport.

La mascarade des styles qui traverse tout le XIX^e est une conséquence du fait que les rapports de domination se dissimulent. Les détenteurs du pouvoir dans la bourgeoisie, souvent, n'exercent plus ce pouvoir là où ils vivent (les rentiers) et sous des formes immédiates et directes. Le style de leur appartement vient de leur fausse immédiateté. Alibi économique dans l'espace, alibi de l'intérieur dans le temps ²⁴.

C'est le sens de la célèbre expression de Walter Benjamin de l'« homme-étui ²⁵ ». L'absence de réalité des rapports sociaux, à travers la division du travail et la séparation entre propriété et usage, est compensée par une multiplication des traces de la présence de l'homme, particulièrement dans l'aménagement des appartements et de son mobilier. Fauteuils capitonnés, matelas, tapis, rideaux, bibelots, autant d'ameublements qui dévoilent le caractère mortifère de la vie intérieure qui s'apparente, comme l'avait montré Poe dans sa *Philosophie de l'ameublement*, à la reconstitution d'une scène de crime.

²² W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 145.

²³ Georges Teyssot, *Walter Benjamin : les maisons oniriques*, Paris, Hermann, 2013, 165 p.

²⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 236.

²⁵ « La forme originaire de l'habitation c'est la vie non dans une maison, mais dans un boîtier. Celui-ci porte l'empreinte de celui qui l'occupe. Dans le cas tout-à-fait extrême, l'appartement devient un boîtier. Celui-ci porte l'empreinte de celui qui l'occupe. Le XIX^e siècle a cherché plus que tout autre l'habitation. Il a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme ; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours le plus souvent violet. Est-il en effet un objet pour lequel le XIX^e siècle n'a pas inventé de boîtier et d'étui ? », *Ibid.*, p. 239.

Le naturalisme parisien

De ces deux opérations de réification de l'art à l'échelle sociale et individuelle, qui ne font que développer le thème de la division du sujet et de l'objet, en découle une troisième qui est la naturalisation de la vie par l'art. C'est ce procès de naturalisation au service duquel la technique est mobilisée. Le style, qui est la formalisation de ce procès, est l'autre nom de la technique confisquée et bloquée dans l'ahistoricité du temps. C'est la dissimulation de ce blocage par le style que Benjamin appelle l'« alibi dans le temps ».

Des objets auxquels s'attachent une apparence historique sont aménagés dans l'appartement comme apparence d'une nature immuable ²⁶.

La personnalité que met en scène l'appartement, soustraite à la vie sociale et réelle, est en réalité déshistoricisée. Et c'est justement dans la nature, ou plus exactement à travers l'emploi du motif naturel que l'art travaille à masquer les rapports sociaux historiques et contribue ainsi au procès de naturalisation qui est un procès de déshistoricisation. Le motif naturel est extrêmement puissant dans l'architecture du dix-neuvième siècle et conditionne aussi bien les passages parisiens que leur développement dans des formes plus accomplies. Il suffit pour s'en rendre compte de penser aux développements des Expositions Universelles qui accompagnent l'aménagement des villes comme Paris, Bruxelles, Vienne, Londres, et à son architecture sans doute la plus emblématique – le *Crystal Palace* – qui n'est rien d'autre qu'une gigantesque serre conçue par le paysagiste Joseph Paxton ²⁷. La nature ou la naturalisation de la vie est un thème qui se développe subrepticement à travers l'ensemble des aménagements de Paris. Le développement du fer et du verre dans la ville y contribue grandement, notamment à travers les constructions des passages parisiens. Le thème de la naturalisation de la vie habite ces aménagements au point de devenir une part de l'esprit du temps, ce que relève encore Walter Benjamin à travers la littérature du vaudeville :

²⁶ *Ibid.*, p. 238.

²⁷ Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal : à l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit par Olivier Mannon, Paris, Pluriel, 2011, 379 p.

Apprenez que l'on veut faire couvrir toutes les rues de Paris avec des vitres, ça va faire de jolies serres chaudes ; nous vivrons là-dedans comme des melons ²⁸.

La naturalisation de la société, notamment au moyen de l'architecture, n'a pas échappé à l'esprit satirique de l'époque auquel Walter Benjamin est très attentif. On reconnaît ici sa filiation avec le travail d'historien matérialiste Eduard Fuchs ²⁹. Grandville occupe une place importante dans la lecture que Benjamin propose du dix-neuvième siècle, et notamment son recueil de 1844 intitulé *Un autre monde*. En inversant les codes du naturalisme et en montrant à travers ses dessins non les rapports sociaux en tant que faits de nature, mais la nature elle-même en tant qu'elle est sécularisée, Grandville montre la réversibilité du mythe du progrès, qui accompagne les aménagements haussmanniens, et du mythe de l'éternel retour.

En travestissant la nature – le cosmos, aussi bien que le monde végétal et animal – dans l'esprit de la mode régnant vers le milieu du siècle, Grandville fait de l'histoire, sous les espèces de la mode, le fruit du cycle éternel de la nature. Lorsque Grandville présente un nouvel éventail comme l'« éventail d'Iris », lorsque la Voie lactée devient une « avenue » éclairée la nuit par des lampadaires, lorsque la « lune peinte par elle-même » est allongée non sur des nuages, mais des coussins de peluche à la dernière mode, l'histoire est sécularisée et intégrée au contexte naturel ³⁰.

Image supprimée de la version diffusée

Grandville, illustration extraite d'*Un autre Monde*, 1844

²⁸ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 83.

²⁹ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduit par Rainer Rochlitz, traduit par Maurice de Gandillac et traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 482 p.

³⁰ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 218.

L'échec du dix-neuvième siècle – « ne pas avoir su répondre aux virtualités techniques par un ordre social nouveau » – montre la réversibilité de la raison historique et de la raison mythique. On connaît mieux cette idée à travers le texte plus tardif d'Adorno et Horkheimer, *Dialectique de la raison*³¹ : l'histoire elle-même peut se développer dans un sens mythique, où progrès et éternel retour s'indifférencient. L'emblème de cet échec est le texte que Blanqui écrit depuis le cachot du fort du Taureau, en 1872, *L'éternité par les astres*³². En s'appuyant sur la cosmologie de Laplace, Blanqui développe l'idée d'un univers mécaniste : même si nous étions tous infinis, l'univers relevant d'agencements de corps simples, celui-ci finirait nécessairement par se répéter. L'univers ressemblerait alors à un sablier qui se retourne et se vide : « c'est du nouveau toujours vieux et du vieux toujours nouveau³³ ». La conclusion du texte de Blanqui est certes une soumission sans réserve à la société bourgeoise, mais surtout « le réquisitoire le plus terrible³⁴ » car il adosse le mythe du progrès à celui de l'éternel retour comme constitutif de la société bourgeoise et de son monde réifié.

L'historicisme du XIX^e siècle se renverse lui-même dans l'idée de l'éternel retour, idée qui ramène toute tradition, y compris la plus récente, à quelque chose qui s'est déroulé dans la nuit immémoriale des temps antérieurs. La tradition prend ainsi le caractère d'une fantasmagorie dans laquelle la préhistoire (Urgeschichte) est jouée dans un accoutrement ultramoderne³⁵.

Il revient encore à l'architecture de rendre compte de cette indétermination de l'histoire et de la nature, et la fantasmagorie, c'est-à-dire l'errance du sujet à travers les figures confondues de l'histoire, culmine dans l'institution du musée.

L'architecture du musée est l'opérateur par excellence de l'espace-temps du dix-neuvième siècle. Il accomplit ce que préfiguraient les passages parisiens. Le musée sélectionne les objets de splendeur qui mettent en scène la marche de l'histoire, à l'inverse du critique qui recueillent les objets du quotidien qui expriment davantage les rapports sociaux, et sépare les objets de leur contexte de

³¹ Max Horkheimer et Theodor Wiesengrund Adorno, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Gallimard, 1974, vol. 1/, 281 p.

³² Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres : hypothèse astronomique*, Paris, G. Baillière, 1872, 76 p.

³³ *Ibid.*, p. 74.

³⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 137.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.

production. Privés de leur socle historique, les objets sont présentés selon une « histoire naturelle »). De cette confiscation du temps historique, le musée suscite le rêve et la fantasmagorie des figures de l'art.

Les musées font partie de la façon la plus nette des maisons de rêve du collectif. Il faudrait mettre en évidence la dialectique selon laquelle ils contribuent, d'une part, à la recherche scientifique, et favorisent, de l'autre, « l'époque rêveuse du mauvais goût »³⁶.

Walter Benjamin nourrit sa critique de la technique des écrits de Sigfried Giedion analysant la construction en fer en France. Benjamin y retrouve sa critique du musée comme pièce maîtresse du dispositif de domination de la violence mythique, qu'il cite et commente à la suite.

« Chaque époque ou presque semble, de par sa constitution interne, développer tout particulièrement un problème architectural précis : pour le gothique, ce sont les cathédrales, pour le baroque le château et pour le XIX^e siècle naissant, qui a tendance à se tourner en arrière et à se laisser imprégner par le passé, le musée. » S. Giedion Bauen in Frankreich, p.36 [sic]

Mon analyse trouve son objet principal dans cette soif du passé et fait apparaître l'intérieur du musée comme un rêve élevé à une puissance considérable. Entre 1850 et 1890, les expositions ont pris la place du musée. Comparer les bases idéologiques des deux phénomènes³⁷.

Le musée, comme dispositif de capture du temps historique, a pour effet le rêve. Le rêve signifie pour Benjamin l'enrôlement du collectif dans une production qu'il ne peut pas réfléchir, qui lui reste inconsciente et qui, par là-même, l'éloigne de toute construction historique :

Le collectif qui rêve ignore l'histoire. Pour lui, les événements se déroulent selon un cours identique et toujours nouveau. La sensation du tout-nouveau, du tout-à-fait-moderne, est une forme du décor tout aussi onirique que l'éternel retour du même³⁸.

Cet aménagement de l'espace-temps au dix-neuvième siècle aboutit, à l'échelle subjective, à une théorie de l'ennui. Walter Benjamin consacre le livret D de ses *Passages* à cette question. L'ennui ne fait que révéler l'enfermement de l'homme moderne dans son intériorité. Au temps homogène et vide du monde objectivé, au

³⁶ *Ibid.*, p. 424.

³⁷ *Ibid.*, p. 425.

³⁸ *Ibid.*, p. 563.

temps des horloges et de la cadence du travail asservi à la métrique des machines du progrès, se forme, dans la conscience subjective, le temps obscur de l'ennui. La construction de l'ennui est pour Benjamin la conséquence idéologique réelle des modes de production, la façon dont la marchandise frappe les consciences. Ornement et ennui vont de pair. L'ornement exprime l'ennui dans les formes opaques des styles de l'art où s'accumulent erreurs et fautes de goût qui sont « les témoignages les plus authentiques du fait que la production technique à ses débuts était prisonnière du rêve ³⁹ ». L'espace-temps de l'ennui, la construction subjective, psychique, de la temporalité du citadin, sont condensés dans l'expression de *Zeitraum* : à la fois un espace-temps (*Zeit und Raum*) et un espace de rêve, une temporalité de rêve (*Traum*). Ce *Zeitraum* est aussi l'espace dans lequel va se mouvoir l'autre héros du Paris du dix-neuvième siècle, le poète, et singulièrement Charles Baudelaire. Dans les « effets » de la ville moderne, dans les premiers déploiements de la technique émergente et de l'explosion démographique qui constituent les masses urbaines, Baudelaire est l'artiste qui, par un travail *authentique*, plonge dans le monde de la marchandise et sauve, par-delà la réification, le sens des correspondances entre l'actuel et l'immémorial.

*« Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? »*
Baudelaire, « A une passante », in *Les fleurs du Mal [sic]*
*La perception de cet espace qui correspond à cette perception du temps, c'est la
transparence du monde du flâneur qui se prête à la superposition et à la compénétration* ⁴⁰.

La lecture de Baudelaire est capitale dans le travail des *Passages*. Depuis la publication par Giorgio Agamben des derniers travaux sur Baudelaire auxquels Walter Benjamin travaillait avant son départ de Paris, on connaît mieux l'importance de son *Baudelaire* ⁴¹ qui ne cessait d'augmenter à tel point qu'il se

³⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 563.

⁴¹ Walter Benjamin, *Baudelaire*, traduit par Patrick Charbonneau, Paris, la Fabrique éd, 2013, vol. 1/, 1029 p.

destinait, vraisemblablement, à ingérer le travail des *Passages* et à en proposer son développement peut-être le plus complet ⁴².

L'intérêt de Walter Benjamin pour Baudelaire est à la fois le fait d'une admiration et d'une critique. L'admiration provient de l'effort de Baudelaire visant à sauver les phénomènes. Par son art authentique, il parvient à réintégrer le monde de la marchandise dans l'espace de vérité de l'œuvre d'art. A la différence de la réversibilité du progrès et de l'éternel retour, par ses correspondances entre l'actuel et l'éternel, Baudelaire reconfigure le monde chaotique du mythe de Paris en un langage poétique. Il suggère par là même, c'est du moins ce que veut en comprendre Benjamin, qu'il existe une historiographie dont la nécessité ne se trouve pas dans l'écoulement du temps historique, mais dans la verticalité de l'histoire, par le jeu des correspondances accumulées ⁴³.

Mais Baudelaire fait aussi l'objet d'une critique par Benjamin puisque son héroïsme reste « théâtral et un échec ». Il est aussi illusoire et autoritaire d'assigner un prix à une marchandise que, comme le fait le poète, d'assigner une signification à une image. Derrière la passante de Baudelaire, là où le poète croit découvrir un être, une personnalité, rien ne nous assure que ne se cache pas là tout simplement un autre numéro. Parce que le déploiement de l'économie capitaliste a changé la nature de la relation entre les questions de la technique, des forces productives et du temps, la conception de l'art de Baudelaire, aussi engagée soit-elle dans un refus de discerner l'art de la vie, ne fait que poursuivre le retrait social de l'artiste. Ce retrait limite Baudelaire au culte de l'art pour l'art. Certes, ce procédé rend possible l'expérience de l'histoire en élevant des monuments commémoratifs de la modernité, mais « monuments commémoratifs et modernité s'excluent ⁴⁴ ».

⁴² Sur cette question, nous renvoyons également au travail de Michel Espagne et Michael Werner sur « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le *PassagenWerk* », dans Heinz Wisman et École des hautes études en sciences sociales (eds.), *Walter Benjamin et Paris: colloque international, 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, 1033 p.

⁴³ Nous développerons ce sujet dans le chapitre 2. C'est l'idée qu'à travers l'œuvre d'art, la superstructure est vivante et continue de vivre. Walter Benjamin en avait développé le modèle romantique à partir de Goethe. Il montre avec Baudelaire que « [s]es allégories remplacent ce que la marchandise fait des expériences des hommes de ce siècle », et qu'il est possible de sauver les produits de la marchandise en les transformant en allégorie pour les faire exister comme origine, à la fois comme restauration et déclin. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 472.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 474.

PATHOGENESE DE LA TECHNIQUE

*TECHNIQUE ET DOMINATION**L'entropie de la violence mythique*

A défaut de s'exprimer comme une construction du temps dans le temps historique, le poème baudelairien postule un arrière-monde incorrompu. L'art se réfugie dans son propre culte de l'art pour l'art. Il y a, dans les écrits de Benjamin, et particulièrement dans *L'œuvre d'art*, deux expressions très différenciées de cette théologie de l'art. La première est préfigurée par le retrait baudelairien ; Mallarmé en est la figure maîtresse ⁴⁵. La seconde nomme l'expression déchainée des forces sociales et techniques qui ne trouvent pas, dans le temps historique confisqué, les conditions de leur développement. L'espace du rêve et du musée sont bientôt trop petits pour contenir toute la violence du monde. C'est ainsi que Benjamin discerne que les « constantes naturelles » du style du Second Empire se retrouvent quelques temps après dans le futurisme. Mais celles-ci ne sont plus maintenant orientées vers le projet de construire une capitale moderne. Elles sont au contraire mobilisées dans l'unique but de conserver le régime établi. L'Etat totalitaire, tel que l'analyse Benjamin, est, d'une part, cette mobilisation intensive et contre-nature des forces sociales et techniques, et, d'autre part, le moment conservateur et entropique qui suit toute fondation de la violence mythique. Le premier argument est historique, soutient Benjamin dans *L'œuvre d'art* :

Lorsque l'utilisation des forces naturelles de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature ⁴⁶.

Le second argument est de nature philosophique. Benjamin en déploie tout l'argument dans sa *Critique de la violence*. Il trouve également un contexte historique dans l'échec de la République de Weimar :

⁴⁵ « En littérature, Mallarmé fut le premier à occuper cette position », écrit Benjamin dans *L'œuvre d'art*. W. Benjamin, *Œuvres III, op. cit.*, p. 281.

⁴⁶ W. Benjamin, *Écrits français, op. cit.*, p. 219.

Que disparaisse la conscience de cette présence latente de la violence [mythique] dans une institution juridique, cette dernière alors périlite. Les parlements aujourd'hui en donnent un exemple. Ils présentent le déplorable spectacle qu'on connaît parce qu'ils ont perdu conscience des forces révolutionnaires auxquelles ils se doivent d'exister ⁴⁷.

L'écrivain allemand Winfried Georg Sebald a poursuivi l'enquête benjaminienne en mettant en lumière, à travers l'architecture, la dimension entropique de la violence conservatrice latente en toute violence mythique. Il convient de s'arrêter sur son œuvre afin de comprendre comment la mobilisation de l'architecture au sein de cette dimension entropique de la puissance arrime le projet, non seulement à la domination la plus totale, mais également à la plus grande destruction.

Winfried Georg Sebald est un écrivain qui a donné à l'architecture une place considérable dans son œuvre. Son œuvre témoigne d'une grande érudition à propos des questions de l'architecture. Sebald a en effet développé une vaste culture architecturale et urbaine de la modernité qui se déploie à travers une géographie non moins vaste, de l'Europe aux Etats-Unis, guidée par une analyse continue de la *pathogénèse* du projet architectural dans la modernité ⁴⁸.

⁴⁷ W. Benjamin, *Œuvres I, op. cit.*, p. 225

⁴⁸ Cette pathogénèse, W. G. Sebald la cultive depuis son origine germano-autrichienne. Sebald est un écrivain allemand, né en 1944, dans le village bavarois de Wertach, qui restera épargné par les bombardements et qui incarne l'Allemagne de sa jeunesse et le déni de la destruction. L'Allemagne originaire de Sebald est double : c'est celle que perçoit le jeune Sebald à travers la destruction matérielle des villes qui constitue le cadre naturel de sa jeunesse durant l'après-guerre. Sebald l'écrit à diverses reprises, la destruction qu'il voit au cinéma, à travers les actualités, lui semble « un phénomène en quelque sorte inhérent à la nature des grandes villes ». L'Allemagne est aussi celle de ses années de formation universitaire, années conflictuelles avec le corps professoral allemand, dont le silence à l'égard du régime nazi et de sa participation le conduit vers d'autres auteurs qui commencent alors à être publiés : Benjamin tout d'abord, Adorno également, avec qui il entretiendra une courte correspondance à la fin des années 1960. L'origine autrichienne de Sebald, à laquelle lui-même attribue une réalité géographique, étant né dans la région de l'Allgau, participe de cette culture critique. Entre *De la description du malheur*, publié en 1985 et *Amère Patrie*, publié quinze ans plus tard, qui sont les deux recueils critiques que Sebald consacre à la littérature autrichienne – et spécifiquement à celle de la critique de la civilisation qui suit l'écroulement du Saint-Empire romain germanique –, entre ces deux textes, Sebald met en avant la culture autrichienne comme pessimisme à l'égard de la dialectique de la nature. Si Sebald réfute l'idée d'une séparation entre nature et culture, sa dialectique de la nature est bernhardienne plus encore que marxiste. Elle vise à dénoncer tout processus civilisationnel comme processus idéologique d'exploitation et de domination.

A travers son œuvre littéraire, Sebald relève toutes les typologies de l'architecture du dix-neuvième et, à travers elles, tous les systèmes de classification qui expriment la politique de l'espace : architecture des gares, architecture militaire, architecture de santé ou encore d'enseignement. La description de la gare centrale d'Anvers par laquelle s'ouvre le dernier roman de Sebald, *Austerlitz*, publié en 2001, relève bien de cet enrôlement de l'architecture dans l'économie marchande. La gare d'Anvers, édifiée par Louis Delacenserie au début du vingtième siècle, célèbre l'ère capitaliste, par ses dimensions aussi bien que par son ornementation représentant en façade les « divinités du XIX^e siècle » : mines, industries, transports, commerce et capital, sont les quatre bas-reliefs de chacune des façades de la gare, présentés par Sebald comme constituant une véritable cathédrale du commerce.

Image supprimée de la version diffusée

La coupole de la gare d'Anvers, 1905, photographie extraite d'*Austerlitz*

Mais si l'œuvre de Sebald explore toute l'architecture du dix-neuvième siècle, c'est en observant que l'organisation de la vie assignée à la raison économique et à la raison politique est essentiellement une organisation assignée à la destruction. L'aboutissement de l'industrialisation du dix-neuvième siècle n'est aucunement l'urbanisation et l'aménagement des villes. Au contraire, l'expression de la puissance et de la richesse de la société relève d'une *pathogenèse du projet*.

La puissance – l'accumulation de richesse concentrée dans les casinos de Deauville ou de Monte-Carlo, dans les hôtels flamboyants de Montreux, du Savoy, telle que dans toute architecture des récits de Sebald –, est une puissance menacée. Toute puissance est une accumulation fragile et susceptible d'être engloutie aussi vite que s'engloutissent les fortunes dans les jeux de hasard. La fragilité de cette accumulation, que Sebald observe là où les manifestations de la puissance industrielle sont les plus fortes, nourrit le sentiment que nous faisons fausse route, et que la technique est d'un emploi contre-nature, manifeste d'une construction pathologique du réel. A l'image de son *Royal Exchange*, bâtiment historique de la Bourse de Manchester devenu aujourd'hui un théâtre, la description de la ville foyer de l'industrie en fait apparaître tout autant l'épuisement que le processus d'illusion à l'œuvre à travers l'architecture de l'ère de la marchandise.

L'illusion tient avant tout au fait que nous sommes trompés par le gigantisme de nos constructions. Nous prenons les constructions les plus grandes pour des expressions symboliques de la puissance alors que ces symboles sont aussi fragiles que les échanges qu'ils abritent. Ce sont précisément ces bâtiments gigantesques qui sont immédiatement mis hors d'usage par les crises économiques et qui troublent notre perception de la ville qui s'apparente alors à un décor. Et si Sebald fait cette remarque concernant les bâtiments du dix-neuvième siècle, celle-ci vaut aussi bien pour la reconstruction contemporaine de Manchester et ses immeubles de bureaux dans les façades desquels se reflètent terrains vagues et gravats.

Mais l'illusion tient davantage encore à l'effet de la dilution de l'architecture dans l'économie sur notre expérience réelle. Cette dilution de l'expérience est celle de notre rapport de plus en plus incertain à l'espace et au temps. C'est justement la remarque du personnage d'Austerlitz dans la gare d'Anvers, commentant l'uniformisation de l'espace-temps ferroviaire à partir du dix-neuvième siècle.

Il est vrai dit Austerlitz au bout d'un moment, que le rapport espace-temps, tel qu'il se présente à nous lorsque nous voyageons, ressorti aujourd'hui encore à l'illusion, à l'illusionnisme, ce qui fait que chaque fois que nous revenons de quelque part, nous n'avons jamais vraiment la certitude d'être réellement partis ⁴⁹.

Le terme d'illusionnisme qu'emploie Sebald nomme bien, dans la gare centrale d'Anvers, le dispositif panoptique : la grande horloge se situe à l'endroit où, dans le Panthéon, on aurait trouvé le buste de l'Empereur, et c'est ce dispositif technique qui orchestre l'illusion. L'uniformisation des rythmes que nous avons intériorisée nous dépossède de notre expérience du *cosmos*, de l'espace et du temps, et nous leurre. La domination du réel par la technique, et notamment par les techniques abstraites, métriques, quantitatives, confère à la construction du réel un caractère insoutenable, au sens d'une désorientation radicale.

Cette erreur se manifeste à nous à travers une distance qui ne fait que se creuser entre les phénomènes et leur connaissance, distance que Sebald présente comme un dévoiement. Ce dévoiement est l'inéluctable processus de mortification du réel qui, à défaut d'inscrire la technique dans l'horizon d'un projet, l'inscrit dans l'horizon de la faute.

Il est bien connu que la formation intellectuelle de Sebald est marquée par la lecture des textes de l'École de Francfort, et notamment par la lecture des écrits d'Adorno ⁵⁰. À lire Sebald, la *Dialectique de la Raison* concerne l'architecture, et l'on pourrait même dire, à rebours de Hegel, que la Raison a trouvé dans l'architecture son dernier stade symbolique. Si, comme l'écrit Adorno dans *La Dialectique de la Raison*, « le programme de l'*Aufklärung* avait pour but de libérer le monde de la magie ⁵¹ », on comprend, ne serait-ce qu'à travers le terme d'illusionnisme qu'emploie Sebald pour qualifier l'architecture du dix-neuvième siècle, que la raison s'est à son tour constituée comme mythe, et que cette formation mythique de la raison est pathologique.

On trouve chez Sebald trois mouvements qui forment la pathogenèse architecturale. Tout d'abord, la raison est une forme de connaissance qui rend le

⁴⁹ Winfried Georg Sebald, *Austerlitz*, traduit par Patrick Charbonneau, Paris [Montréal], Actes Sud Leméac, 2013, vol. 1/, p. 18.

⁵⁰ Joanna M. Catling et Richard Hibbitt (eds.), *Saturn's moons: W. G. Sebald - a handbook*, Oxford, Legenda, 2011, vol. 1/, 677 p.

⁵¹ M. Horkheimer et T.W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 23.

projet radicalement abstrait. Cette abstraction n'est ensuite capable de se formaliser que comme mathématique. Enfin, cette mathématique ne se réalise que comme mortification de l'espace et du temps.

Abstraction

L'abstraction du projet rencontre dans l'œuvre de Sebald le terme d'incommensurabilité, pour qualifier la démesure des projets de l'ère capitaliste.

En se proposant de détruire les mythes, de libérer la matière des puissances occultes, et de faire de la raison l'unique articulation entre le savoir et le réel, la technique s'est séparée de son socle anthropologique et de ses thèmes majeurs.

C'est le premier aspect de l'architecture dans l'œuvre de Sebald : l'architecture nous semble devenue inhabitable. L'architecture est inhabitable parce qu'elle ne contient plus « le schéma d'une construction conçue par l'esprit humain ⁵² ».

Sebald aboutit à cette première conclusion après une longue description du processus de fortification qu'a connu la ville d'Anvers au dix-neuvième siècle, à partir du siège de 1832 et suite auquel ne cessa de s'édifier un vaste projet d'extension des remparts et de nouveaux forts sans opérationnalité militaire. L'histoire de la fortification d'Anvers à partir de la seconde partie du dix-neuvième siècle témoigne davantage d'une surdétermination de la construction par la logique productive que par la raison militaire. Le fort de Breendonk – dernière édification de ce long processus – est décrit comme « le pur produit de la laideur et de la violence aveugle ⁵³ », un site dont aucun plan n'est perceptible, une simple suite de bastions dépourvus de tout lien avec l'activité humaine, en dehors de tout projet de civilisation, qui ne semble dépasser les limites « naturelles » de son contexte qu'en poursuivant des logiques de protection abstraites.

⁵² W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 28.

⁵³ *Ibid*

L'exemple de ce genre de forteresses montre bien qu'au contraire, disons des oiseaux, qui durant des millénaires construisent toujours le même nid, nous avons tendance dans ce que nous entreprenons à franchir allègrement les limites du raisonnable. Il nous faudrait, dit-il encore, établir un catalogue de nos constructions par ordre de taille et l'on comprendrait aussitôt que ce sont les bâtiments de l'architecture domestique classés en dessous des dimensions normales - la cabane dans le champ, l'ermitage, la maisonnette de l'éclusier, le belvédère, le pavillon des enfants au fond du jardin - qui peuvent éventuellement nous procurer un semblant de paix, tandis que nulle personne censée n'oserait jamais affirmer qu'elle trouve plaisante une énorme bâtisse comme le palais de justice de Bruxelles. On la regarderait tout au plus avec étonnement, et cet étonnement serait une forme première de l'épouvante, car nous savons, bien sûr, ajouta Austerlitz, que ces constructions surdimensionnées projettent déjà l'ombre de leur destruction et qu'elles seront d'emblée perçues dans la perspective de leur future existence à l'état de ruines ⁵⁴.

Image supprimée de la version diffusée

Le palais de justice de Bruxelles, 1883, photographie extraite d'*Austerlitz*

La dégénérescence du projet commence avec une rationalité qui est incommensurable à l'homme. A l'aménagement de l'espace et du temps a été substitué un procès d'édification qui opacifie l'architecture et témoigne par là-

⁵⁴ W.G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 25.

même d'un échec de la raison à dominer la matière du monde. Plus encore, la guerre a été intériorisée par le projet qui assimile dorénavant l'architecture à une forteresse : l'architecture est en état de siège face aux reflux des forces occultes, l'architecture est devenue totalement opaque au monde extérieur.

Mathématiques

Si Sebald reconnaît bien sûr dans les architectures militaires le génie de la rencontre entre une connaissance du territoire et une connaissance théorique extrêmement raffinée, notamment à travers le plan de Saarlouis élaboré par Vauban qui illustre le texte d'*Austerlitz*, il n'en reste pas moins que la domination de la matière trouve, dans les mathématiques, les lois de sa formalisation. La raison, écrit Adorno, « assimile le penser aux mathématiques ⁵⁵ » et l'architecture des fortifications, mais il faudrait dire plus précisément le devenir de ce savoir à la lumière de l'*Aufklärung*, est le paradigme sebaldien de la domination de la raison mathématique, infinitiste, sur la vie.

L'exploitation en camp de concentration, par le régime nazi, de la ville forteresse de Theresienstadt, édifiée à la fin du dix-huitième siècle, documentée dans *Austerlitz*, est dans l'esprit de Sebald un témoignage historique d'une architecture qui, d'abord forteresse, dégénère en un site de mortification. L'exploitation par les nazis de la forteresse de Theresienstadt apparaît, à la suite de nombreuses architectures idéales, mathématiques, comme une ultime preuve des effets destructeurs de la raison sur la vie. Et ce qui caractérise la ville-forteresse que visite Sebald, c'est bien son mutisme, son opacité qui rend la ville morte.

Mortification

Sebald défend la thèse que le projet architectural, ramené à une rationalité mythique, est au service de la domination totale telle qu'elle s'est appliquée dans le régime hitlérien. C'est à la lecture d'Elias Canetti que Sebald tire les plus grandes conclusions de la pathogenèse architecturale. Dans son article « Hitler,

⁵⁵ Theodor Wiesengrund Adorno et al., *Théorie esthétique*, traduit par traduit par Marc Jimenez et al., Nouv. éd. rev. et Corr., Paris, Klincksieck, 1995, p. 52.

d'après Speer ⁵⁶ », écrit en 1971, soit deux ans après la publication des « mémoires » d'Albert Speer (*Erinnerungen* ⁵⁷), Canetti, auquel Sebald fait de nombreuses références et consacre deux essais, montre que c'est en tant que destruction et mortification que s'est construite l'architecture du III^e Reich.

Ce que Canetti observe de frappant dans l'architecture de Speer, c'est la contemporanéité de la construction et de la destruction. Speer continue de concevoir ces édifices monumentaux dans les dernières années de la guerre, au moment même où la masse allemande se désagrège à travers les défaites militaires. Ce qui n'est aucunement un frein à l'édification, au contraire, développe Canetti, « [l]e double plaisir pris à la durée et à la destruction, [...] est caractéristique du paranoïaque ⁵⁸ » écrit-il. Ce sont précisément les masses qui ont emmené Adolf Hitler au pouvoir, et leur instabilité est toujours une menace à son égard ⁵⁹. C'est contre cette menace que l'architecture hitlérienne est conçue comme un véritable dispositif réglé sur leur contrôle et leur innervation. Ce dispositif, tel que l'analyse Canetti, procède de deux principes : un principe de croissance – c'est le travail des grands espaces publics, places, avenues, qui ont vocation à montrer que la masse peut toujours croître –, et un principe de répétition – c'est ici le travail de l'architecture de ponctuer les processions de l'espace public. Pour être suffisamment vastes pour soutenir la croissance des masses, les places hitlériennes sont aménagées sur les principes de la perspective qui suggère une croissance infinie. Le rejet des matériaux jugés fragiles comme le verre, le choix systématique de la pierre, la référence enfin à l'architecture égyptienne des pyramides, a pour but de conjurer l'instabilité des masses en surimposant une architecture massive, évidente dans sa géométrie et par là-même capable de perdurer à Adolf Hitler lui-même, et de le rendre ainsi « éternellement » inattaquable.

Canetti poursuit son exposé en nous rappelant l'obsession d'Adolf Hitler envers l'urbanisme napoléonien que l'on retrouve dans ce traitement perspectif de l'espace et dans la notion de pétrification qu'incarne l'arc de triomphe. L'arc est

⁵⁶ Elias Canetti, *La Conscience des mots : essais*, traduit par Roger Lewinter, Paris, A. Michel, 1984, 330 p.

⁵⁷ Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, traduit par Michel Brottier, Paris, A. Fayard, 1971, 816 p.

⁵⁸ E. Canetti, *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁹ Elias Canetti, *Masse et puissance*, traduit par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966, 527 p.

non seulement érigé de pierres, mais surtout du nom des morts qui sont, *in fine*, la seule masse qu'Hitler est assurément capable de posséder : ses victimes lui appartiennent plus que son peuple qui se réduit à mesure dans la défaite. C'est pourquoi l'architecture hitlérienne est fondamentalement associée à la destruction, et matérialisée à travers l'architecture mortuaire, comme ultime possession du pouvoir, comme durée mortifère.

L'essai de Canetti sur l'univers architectural que Speer imagine pour Hitler décrit comment « l'envie de construire et la destruction sont liées, particulièrement présentes et agissantes » dans l'imagination du paranoïaque. Les plans de Speer, où nulle part la vie quotidienne en société n'est prise en compte, constituent le décor d'une ère sans vie ; ils illustrent la victoire de l'idéologie qui se fige en un monumental panorama. Le désir d'ordre total n'a pas besoin de la vie. Au contraire, il est mû, comme Canetti le mentionne dans ses notes, par un instinct meurtrier. L'empire comme désert et l'habitation comme tombeau où le créateur de l'ordre peut reposer éternellement en toute sécurité dans une pose qu'il a lui-même choisie, ce sont là les principes suprêmes de l'imagination paranoïaque. Ainsi Hitler s'est-il enthousiasmé pour les pyramides, pour la perpétuation du pouvoir absolu dans la pierre et pour l'irréversibilité de la mort, que le paranoïaque investit émotionnellement parce que la mort, comme le sait également l'administration du château de Kafka, représente à la fois le plus arbitraire et le plus accompli de tous les systèmes organisationnels ⁶⁰.

Le déchaînement de la puissance des forces historiques et la violence conservatrice de l'ordre de l'Etat totalitaire trouvent, dans la thèse que Sebald soutient à la suite de Canetti et que préfigurait l'analyse benjaminienne de la technique, un point de rencontre dans la mortification du réel dont l'art, et plus encore l'architecture, par son rôle social, est un opérateur symbolique essentiel.

L'invariabilité de l'art est le signe de son enfermement dans son système qui, comme celui du pouvoir, dépasse la peur de sa propre entropie en imaginant à l'avance des conclusions affirmatives ou destructives ⁶¹.

⁶⁰ Winfried Georg Sebald, *La description du malheur : à propos de la littérature autrichienne, essais*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2014, vol. 1/, p. 130

⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

*HISTOIRE NATURELLE DE LA DESTRUCTION**L'effondrement*

Mais ce sont surtout les villes bombardées et détruites à la fin de la Seconde Guerre Mondiale qui résultent du lien entre puissance et entropie. A travers une série de conférences que Sebald donne à Zurich en 1997, rassemblées dans un petit volume intitulé *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Sebald initie une critique virulente de la littérature allemande d'après-guerre. Celle-ci a été, selon la thèse qu'il défend, plus occupée à reconstituer une figure identitaire de l'Allemagne de la reconstruction qu'à observer le réel et à le documenter. Par là-même, la littérature allemande a été incapable de remonter le cours de la violence. Ce qui apparaît à Sebald être une faute historique de la littérature, pose *a fortiori* la question d'un biais anthropologique de la destruction.

Cette question se présente à travers la parabole que Sebald rapporte de sa lecture de Hans Erich Nossack, rare écrivain à ses yeux à s'être interrogé sur la destruction des villes allemandes. Dans les ruines de la ville détruite, les hommes, ramenés à la condition de nomades, se rassemblent autour du feu. Endormi, l'un d'entre eux commence à parler dans son sommeil et évoque les souvenirs du pays d'avant la destruction. Face à la menace que constitue ce souvenir qui réapparaît de façon inconsciente, les autres hommes décident de se débarrasser de leur compagnon. Il en est de même des villes allemandes et de leur reconstruction.

[C]ette reconstruction, par l'effort qu'elle a demandé et par le résultat auquel elle est parvenue, celui de créer une nouvelle réalité sans visage, a d'emblée barré la voie à tout souvenir ; elle a contraint la population à tourner son regard exclusivement vers l'avenir et l'a forcée à se taire sur tout ce qu'elle a vécu ⁶².

La parabole de Nossack n'est pas sans évoquer le récit mythique de l'origine de l'architecture chez Vitruve. Mais, dans la parabole de Nossack, le feu ne nous conduit pas à la construction d'une langue, et notamment celle de l'architecture qui assurera la stratification du temps et des mémoires. La parabole de Nossack prolonge au contraire le jeu du déchaînement des forces historiques (la mort) et

⁶² Winfried Georg Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2014, vol. 1/, p. 18.

du retour à l'ordre (l'oubli). L'anthropologie sebaldeenne est toute entière structurée par la faute et la culpabilité de l'homme qui sont les traits de son comportement collectif, et plus encore « naturel ». L'architecture, inscrite dans cette anthropogénèse, ne montre pas tant un « rêve du collectif », pour reprendre le terme de Benjamin, qu'un trait anthropologique régressif.

La critique de Sebald s'ancre, historiquement, dans la reconstruction allemande mais se déploie à toute l'architecture contemporaine. L'analyse, par Sebald, de la Bibliothèque nationale de France, livrée en 1995 par Dominique Perrault sous la présidence de François Mitterrand, est suggestive quant à la parabole de Nossack. La nouvelle bibliothèque, à la fois en tant que bibliothèque et comme lieu de la mémoire, et telle qu'elle a été réalisée le long de l'avenue de France, est le paradigme contemporain de l'architecture conçue comme forteresse et oubli, comme opacification de l'homme à lui-même et perte de la capacité de remémoration.

Au-delà de ses abords hostiles (la gestion du vent, la raideur des escaliers, le manque d'abri du parvis, la tristesse de son jardin), la BnF se présente, à travers ses tours de verre opaques et géométriques, comme le « décor babylonien » d'un rapport administré au savoir, en tout point conçu pour abaisser le lecteur et le décourager dans son travail de mémoire.

Les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque, qui, tant par leur implantation que par leur réglementation interne à la limite de l'absurde, s'attachent à exclure le lecteur en faisant de lui un ennemi potentiel, étaient ainsi [...] la manifestation presque officielle du besoin de plus en plus affirmé d'en finir avec tout ce qui entretient un lien vivant avec le passé ⁶³.

Evoquant les nombreux oiseaux morts dans le jardin de la BnF du fait des reflets des arbres et du soleil dans les vitres qui trompent les animaux, Sebald synthétise la destruction à l'œuvre dans l'architecture contemporaine :

⁶³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 334.

Assis à ma place dans la salle de lecture, j'ai souvent réfléchi au lien qui existe entre de tels accidents imprévisibles, comme la chute mortelle d'une créature qui s'est écartée de sa voie naturelle ou encore les symptômes récurrents de paralysie affectant le réseau informatique, d'une part, et la conception d'ensemble, cartésienne, de la Bibliothèque Nationale de l'autre; et j'en suis arrivé à la conclusion que dans chacun des projets élaborés et développés par nous, la taille et le degré de complexité des systèmes d'information et de contrôle qu'on y adjoint sont les facteurs décisifs, et qu'en conséquence la perfection exhaustive et absolue du concept peut tout à fait aller, et même, pour finir, va nécessairement de pair avec un dysfonctionnement chronique et une fragilité inhérente ⁶⁴.

Image supprimée de la version diffusée

La Bibliothèque nationale de France, 1995, photographie extraite d'*Austerlitz*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 329.

L'architecture contemporaine s'érige elle aussi comme une masse dont les défaillances (défaillances des systèmes informatiques, défaillances des dispositifs de contrôle, défaillance à l'égard de la vie) ne sont que des symptômes d'un mal plus profond que la parabole de Nossack nous restitue.

Comment se présente cette régression de l'histoire ? Sebald donne au thème du naturalisme de la technique introduit par Benjamin une profondeur anthropologique. Dans ses conférences de Zurich, Sebald fait de nombreuses références à la biologie et à la paléanthropologie pour expliquer le processus à l'œuvre dans la construction et la destruction des villes. Citant, de façon également disséminée dans ses écrits, les travaux du zoologiste Kurt Lorenz et ceux du paléanthropologue Rudolph Bilz, l'œuvre de Sebald développe une explication naturaliste de la reconstruction des villes allemandes. La reconstruction repose sur trois réflexes.

Premièrement, le sentiment de panique qui frappe les allemands durant les années d'après-guerre, au cœur des villes détruites, « n'obéit plus nulle part à des normes sociales et ne se comprend que par une réaction biologique à la perturbation ⁶⁵ ».

Deuxièmement, face au sentiment de panique, la nécessité ressentie alors par les Allemands est de se « mouvoir ». C'est ce besoin de déplacement que Sebald met en lumière dans ses conférences, à travers les documents historiques les plus précis, notamment ceux du journaliste Victor Gollancz qui décrit la vie dans la ville de Hambourg en 1945.

La mobilité extrême attestée ici, l'impossibilité de rester en place étaient, sous l'angle de l'histoire naturelle, la manière de réagir d'une espèce qui se voyait coupée de toutes ses possibilités de fuite en avant, la seule qu'elle connaisse ; et cela, sous forme d'expérience préconsciente, ne resta pas sans effet sur la dynamique sociale qui se développait à partir du traumatisme ⁶⁶.

⁶⁵ Winfried Georg Sebald, *Campo santo*, traduit par Patrick Charbonneau et traduit par Sibylle Muller, Arles, Actes Sud, 2009, vol. 1/, p. 82.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

C'est le traumatisme de la destruction, et la réaction animale de fuite qui permettent de comprendre l'empressement et la rapidité avec l'Allemagne de l'ouest est redevenue la première puissance européenne.

Enfin, Sebald rappelle la question technique à la condition anthropologique.

L'anthropologie fait l'hypothèse qu'être exposé dans un milieu où il n'y a pas d'arbres, où toute fuite vers le haut est exclue, conduit à l'invention de mythèmes ⁶⁷.

A l'origine de la destruction, il y a la peur archaïque de l'espèce humaine qui ne se résout que dans la chasse ou dans la fuite. La question de la technique est bien de savoir si l'invention de mythème reconduit ou non le jeu de la chasse et de la fuite.

Que l'on survole Terre-Neuve ou, à la tombée de la nuit, les myriades de lumières qui scintillent entre Boston et Philadelphie, que l'on survole les déserts nacrés d'Arabie, la région de la Ruhr ou celle de Francfort, toujours on dirait qu'il n'y a pas du tout d'hommes, qu'il n'y a que ce qu'ils ont créé et ce dans quoi ils se cachent ⁶⁸.

L'argument sebaldien est celui d'une suspicion envers la technique : la technique est suspecte de n'être que l'outil civilisateur d'une fuite archaïque qui ne serait que l'éternel retour de la guerre.

La panique [...] résulte ainsi de la rencontre de la nécessité de fuir et de l'impossibilité de fuir [...]. Cette fuite qui ensuite ne mène pas au-delà des limites de la ville, et donc pas « à l'extérieur », est surtout significative en ce que, désormais en l'absence d'ennemis naturels, elle ne peut plus être qu'une fuite devant soi-même et les autres représentants de son espèce, et qu'elle revêt ainsi d'emblée un caractère illusoire ⁶⁹.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁸ Winfried Georg Sebald, *Les anneaux de Saturne*, traduit par Bernard Kreiss, Arles, Actes Sud, 1999, p. 111.

⁶⁹ W.G. Sebald, *La description du malheur*, *op. cit.*, p. 163

Histoire naturelle de l'architecture

Que signifie alors l'architecture en tant qu'histoire naturelle ? La perspective naturaliste explique la pathogenèse du projet architectural et civilisationnel : il n'existerait pas de rupture métaphysique entre l'espèce humaine et l'espèce animale. L'homme est déterminé par des forces qui lui restent fondamentalement inaccessibles et auxquelles il ne peut échapper. Le propre de l'homme est-il d'être un animal qui a appris à se cacher ? Et le thème fondamental de l'architecture est-il celui de la tranchée, de la cagna et de la forteresse, de la pyramide et du bastion ?

Il est clair qu'à la lecture de Sebald, cette histoire naturelle est pathologique. Et l'on peut dire, paradoxalement, qu'elle témoigne, à ce stade de complexité de nos labyrinthes techniques, d'une perte de l'animalité de l'homme, et de son sens de sa nécessité empirique. La violence mythique qui confisque la technique et les rapports de production, est une violence entropique en ce qu'elle détruit la capacité de l'homme à s'approprier son environnement. A travers les destructions des villes allemandes, Sebald fait apparaître tout signe de culture comme un « surplus » de culture qui nous éloigne toujours davantage du réel. A ce titre, rien n'est plus parlant que le travail documentaire d'Alexander Kluge sur la civilisation allemande à l'épreuve de la destruction des villes à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Dans ses *Chroniques des sentiments*⁷⁰, Kluge a bien montré que l'histoire naturelle de la civilisation ne concernait pas seulement l'indistinction de la nature et de l'architecture à travers le thème des ruines de la ville, et la capacité de la nature à se régénérer sur l'architecture. L'histoire naturelle pénètre plus profondément la vie sociale et culturelle en tant que normes qui nous rendent inadaptées à la situation réelle. Kluge décrit, lors du bombardement de sa ville natale d'Halberstadt, comment l'irrationalité de la violence mythique qui gouverne les actions humaines les rendent incapables de prendre la mesure de la situation présente. A la fin d'un bombardement, l'employée du cinéma de la ville, Mme Schraber, est occupée à déblayer les ruines avant la représentation de quatorze heures. Et l'on retrouve cette irrationalité de la vie sociale dans le texte de Nossack qui observe ici, « dans une maison isolée et intacte au milieu des

⁷⁰ Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*, Paris, POL, 2016.

décombres, une femme en train de nettoyer les vitres ⁷¹ », et là, « dans un faubourg parfaitement intact », des gens assis au balcon et buvant le café.

On retrouve dans les écrits de Kluge les éléments de la parabole de Nossack : la technique nous rend captif d'un naturalisme qui, loin de renforcer l'action humaine, la condamne à la répétition. La catastrophe est ici le temps ordinaire et sans cesse refoulé de la violence mythique intégrée à nos environnements techniques.

⁷¹ W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 48.

CHAPITRE 2

ARCHITECTURE ET MELANCOLIE

ANAMNESE

LE SECRET DES PYRAMIDES

L'architecture est-elle concevable en dehors de son arraisonnement par la violence mythique ? Pouvons-nous concevoir la technique dans le temps historique des rapports de production sans qu'une violence mythique et conservatrice ne porte sur elle son empreinte et sa faute ?

L'importance de l'œuvre de Nossack au regard de Sebald, tout comme celle du docteur Hachiya au regard d'Elias Canetti, réside, au sein de la catastrophe, dans son absence d'effet littéraire quant à la description du désastre de la guerre. La « précision » et le « sens de la responsabilité » de la littérature a été de savoir documenter le réel, sans « tirer des ruines d'un monde anéanti des effets esthétiques ou pseudo-esthétiques ». Malgré quelques percées d'une « rhétorique fataliste » qui réinscrit la littérature dans la formation mythique de la violence qui a produit la destruction, la littérature de Nossack tend avant tout à se tenir à la « réalité concrète ». C'est de cette réalité concrète que Sebald propose la description suivante dans son analyse du réel des villes allemandes dans les semaines qui suivirent les bombardements :

Les saisons et le temps, le point de vue de l'observateur, le bruit de moulin des escadrilles en approche, l'éclat rouge des feux à l'horizon, l'état physique et psychique de ceux qui ont fui la ville, les décors calcinés, les cheminées qui étrangement sont restées debout, le linge qui sèche sur l'étendoir devant la fenêtre de la cuisine, le rideau déchiré qui flotte devant une véranda vide, le canapé du salon avec sa couverture au crochet ; et toutes ces innombrables choses perdues à jamais, ces décombres sous lesquelles elles sont enfouies, cette ahurissante vie nouvelle qui s'y agite et cette envie soudaine de parfum ¹.

En revenant sur la destruction des villes allemandes, Sebald perce la faille du temps au sein de la violence mythique. « Il est faux de croire que rien ne se passe », écrit-il ². La vie continue malgré les ruines, pas encore marquée du sceau de l'histoire naturelle. L'opposition entre la pétrification architecturale irrationnelle d'une part, et la réalité la plus fragile et la plus concrète de la vie de l'autre, est le refuge sebaldien à l'égard de la violence mythique. L'œuvre de Sebald cherche à témoigner d'un « réel » qui ne se construit pas dans la technique, mais qui se découvre à travers ses opérations les plus rudimentaires. La tâche de l'art consiste, dans l'œuvre de Sebald, à résister à la force d'abstraction de la technique pour révéler la part du vivant qui y est enfouie. La recherche de cette part vivante et enfouie – ce que nous appelons l'anamnèse sebalienne – fait apparaître une conception technique alternative au projet de la domination, mais profondément mélancolique pour ne pas réussir à unir le temps historique et le temps de la vie.

Si Sebald ne fait pas référence, dans son œuvre pour le moins savante, à Wilhelm Worringer, c'est pourtant dans le travail de celui-ci que l'analyse psychologique de l'art abstrait comme refoulement d'une angoisse archaïque est le plus clairement exprimée :

¹ W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, op. cit., p. 58.

² *Ibid.*

[L]a tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur et elle correspond, dans le domaine religieux, à une coloration fortement transcendante de toutes les représentations. Nous pourrions appeler cet état une énorme anxiété spirituelle devant l'espace. [...] Il en va de même de l'anxiété spatiale que l'homme éprouva devant le monde immense, troublant, désordonné des phénomènes. L'évolution rationaliste de l'humanité refoula cette angoisse instinctive causée par l'abandon de l'individu au sein de la totalité du monde ³.

Le sentiment d'angoisse, et la perspective naturaliste aussi bien qu'esthétique nous le rappelle, est la cause psychologique de la création artistique des époques particulièrement menacées par la destruction, et particulièrement peu confiantes en la vie. L'abstraction permet de soustraire les objets à leur contingence organique, à leur apparence mouvante, et de les fixer dans des formes immuables. En prenant appui sur Riegl, Worringer met en avant l'idée que le style géométrique est certes le plus élevé du point de vue de la légalité, mais le plus bas du point de vue des valeurs. Worringer construit ainsi le lien entre l'abstraction et la régression, dont il tire la conclusion que moins un peuple est familier avec les phénomènes du monde, plus il aspire à l'abstraction. Ce qui rejoint ici la remarque de Canetti sur l'architecture de Speer qui ne se souciait aucunement des questions sociales et de la façon dont l'architecture devait être vécue. Worringer affirme lui aussi que la pièce architecturale abstraite par excellence, c'est la pyramide – la forme fantasmée du III^e Reich. Le secret des pyramides, ce qu'une pyramide n'exprimera jamais, c'est l'angoisse archaïque.

La pyramide est le paradigme de toutes les tendances abstraites ⁴.

³ Wilhelm Robert Worringer, *Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

LA CONNAISSANCE COMME SOUFFRANCE

Dans son essai publié en 1907, *Abstraction et Einfühlung*, Worringer oppose à la tendance à l'abstraction, la tendance à l'*Einfühlung*, à l'empathie. A la pyramide égyptienne, abstraite et géométrique, Worringer oppose le temple grec, organique, dynamique, vivant.

L'opposition de l'égyptien et du grec, selon Worringer, ne signifie pas la supériorité d'un art sur un autre. L'opposition doit avant tout être comprise au regard de l'expression de la *volonté d'art* d'une époque. Est moderne, selon Worringer, le « pathos » de l'art, c'est-à-dire son rapport au vivant, et par là au sensible.

*L'esthétique moderne, qui a franchi le pas décisif de l'objectivisme esthétique au subjectivisme esthétique, c'est-à-dire qui ne fait plus partir ses recherches de la forme de l'objet esthétique, mais du comportement du sujet contemplateur, culmine en une théorie que l'on peut désigner sous le nom général et large de « doctrine de l'Einfühlung »*⁵.

De ce fait, la beauté dépend de cette force d'épanchement que le spectateur peut avoir à l'égard des formes qu'il rencontre. En ce sens, il n'y a pas « d'esthétique de la forme ».

L'esthétique n'existe que dans le vécu intérieur qui ne se développe lui-même qu'à travers les formes a priori (Kant) accessibles à tous⁶.

On reconnaît la force de l'*Einfühlung* à deux aspects. Premièrement, l'*Einfühlung* est liée au *vouloir d'art* de la modernité, définissant par là-même une antériorité de la psychologie sur la technique. Deuxièmement, l'*Einfühlung* est un mode d'accès à la connaissance du vivant en tant qu'il est dynamique et non formalisé, à l'inverse de la mathématisation du projet architectural de la raison abstraite.

A son tour, Theodor Wiesengrund Adorno a formulé, dans une terminologie marxiste, qui est aussi celle de Sebald, ce que signifie, ce double régime de l'*Einfühlung*, régime social et dynamique. L'*Einfühlung* est l'approche qui lie la

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

question esthétique à la question sociale, qui lie donc l'art et l'architecture aux rapports de production, en assumant le caractère temporel du projet – ce que précisément refuse la raison mythique, ou la raison en tant que devenir mythique. Dans la théorie esthétique d'Adorno, cela signifie que l'architecture n'a pas vocation à durer éternellement, mais à être dynamique, à se construire en tant que moment de la dialectique. Que signifie l'art comme « moment » de la dialectique ?

*Toute œuvre d'art est un moment ; celle qui réussit est un équilibre, une stabilisation momentanée du processus tel qu'il se manifeste au regard attentif*⁷.

L'art est un moment parce qu'il est, d'une part, l'expression d'un rapport social historiquement situé. Mais plus encore, l'art est un moment, une faille de temps, parce qu'il est le refuge du comportement archaïque au sein de la domination de la raison mythique. L'art est le moment d'une force qui fait basculer le fait historique vers un fait « concret » qui restitue un espace au vivant. Ce fait concret, Adorno l'appelle un « contenu sédimenté ». A travers une apparence historique, le contenu sédimenté assume un fond anthropologique, sous-entendu non rationnel, archaïque. Et le travail de l'art est l'anamnèse de ce contenu de vérité. En tant que moment, la forme de l'œuvre est dynamique. La forme de l'art, parce qu'elle relève à la fois des rapports historiques de domination et de la temporalité du vivant, est *dissonance*. *La dissonance* est la critique du beau en tant qu'harmonie pré-établie et pétrifiée. Le beau qu'Adorno commente dans sa *Théorie esthétique*, évoque tout autant les remarques de Worringer que celles de Sebald :

⁷ T.W. Adorno et al., *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 22.

Pendant les premières années de l'après-guerre, dans les villes allemandes bombardées, on pouvait se rendre compte à quel point ces innervations de l'art sont liées à sa position dans la réalité. Face au chaos visible partout, l'ordre optique, que le sensorium esthétique avait depuis longtemps repoussé, parut partout de nouveau séduisant et bienfaisant. Mais la nature rapidement envahissante, la végétation dans les ruines, préparait la fin méritée de tout romantisme de la nature, tel qu'il sévit en périodes de vacances. Pour un instant historique réapparut ce que l'esthétique traditionnelle avait appelé le plaisir des rapports harmoniques et symétriques ⁸.

A l'inverse, poursuit-il, « [d]ans le laid, la loi formelle, impuissante, capitule. Le laid est à ce point totalement dynamique, et son contraire, le beau, est tout autant nécessaire ⁹ ».

La dialectique du beau et du laid montre que l'œuvre d'art ne donne jamais un accès direct à l'empathie. L'art est toujours un « tour de force » qui tente de tenir d'une même main beauté et laideur, ou encore, pour le dire dans les termes de *La Dialectique de la Raison*, raison et *mimesis*. C'est la raison pour laquelle là où il y a l'art, il y a la souffrance, et l'anamnèse est nécessairement ce chemin de souffrance. La coappartenance de l'art et de la souffrance est une condition de la connaissance esthétique : c'est à travers la laideur, qui n'est rien d'autre que la concrétude de la violence exercée par la raison, que l'on peut percevoir un accès à des contenus authentiques. Ici, le temps fissure l'architecture.

La thèse de l'esthétique adorniennne montre que l'art ne porte aucune positivité. C'est au contraire de sa part négative, critique, qu'il faut attendre un salut. Ce que peut l'art, c'est au mieux cultiver un plaisir. Mais ce plaisir est encore une souffrance, parce qu'il est inscrit dans la dialectique de l'universel et du particulier, du beau et du laid. Il n'y a jamais d'accès direct au vivant. Il y a toujours de l'abstraction, de la raison, et de l'empathie, de la *mimesis*.

[I]l vaudrait mieux souhaiter qu'un jour meilleur l'art disparaisse plutôt qu'il oublie la souffrance qui est son expression et dans laquelle la forme puise sa substance. [...] Mais que deviendrait l'art, en tant qu'écriture de l'histoire, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance accumulée ¹⁰ ?

⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 359.

Plus encore que dans les écrits d'Adorno, c'est dans l'œuvre de Sebald qu'est mis en avant ce rapport de l'architecture à la souffrance. C'est parce que la violence mythique ne confisque pas tout le temps que Sebald croit devoir y poursuivre l'anamnèse du réel. Sebald relève les fissures des monuments, et tente d'y trouver le refuge du comportement mimétique, les signes de la vie.

L'ARCHITECTURE COMME RUINE

À lire les histoires de malades confectionnées d'après les modèles de la psychiatrie, on s'étonne toujours qu'elles aient si peu à dire sur la phase au cours de laquelle le pas est franchi entre un comportement normal et un comportement pathologique. [...] Le malheur du patient, et sans doute aussi celui de la psychiatrie, tient pour part à ce que cette dernière s'attache moins à l'anamnèse qu'à la catégorisation des symptômes et au compte rendu sur l'évolution du cas telle qu'elle se produit sous l'effet du traitement ou bien de l'hospitalisation ¹¹.

Sebald montre moins que ce n'est pas tant les fissures que leurs causes qu'il nous faut comprendre à travers l'histoire de la destruction. La tâche de son art épique est, non pas d'objectiver un seuil qui nous ferait basculer du « normal au pathologique », mais de montrer « que l'histoire de l'industrie et l'existence de l'industrie telle qu'elle est devenue, c'est-à-dire objective, sont le livre ouvert des forces de la conscience humaine étalée devant nos yeux ¹² ».

On peut bien parler, concernant le travail de l'anamnèse, d'une *science du concret* au sens de Claude Lévi-Strauss ¹³. Cette science du concret permet de lire dans le monde matériel la signification cachée. Dans l'œuvre littéraire de Sebald, l'architecture du dix-neuvième siècle est regardée, de façon concrète, à travers ses matériaux (le verre, le miroir), tout comme les techniques du dix-neuvième, la photographie ou les dioramas, sont regardées dans leur concrétude. Les miroirs sont ainsi ramenés à leur production au sein des manufactures où « de malignes et funestes infections à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide » tuaient les ouvriers. La photographie, omniprésente dans l'œuvre, est

¹¹ W.G. Sebald, *La description du malheur*, op. cit., pp. 157-158.

¹² W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, op. cit., p. 71.

¹³ L'œuvre de Lévi-Strauss occupe une place importante dans la pensée technique de Sebald, cf *infra*.

elle aussi ramenée, dans les propos du peintre Max Ferber, aux « symptômes d’empoisonnement à l’argent » que l’on découvre dans le milieu des photographes.

La science du concret n’appartient pas au monde de la réification. Elle est au contraire la science de ceux qui s’en sont radicalement affranchis. Bien que cet affranchissement radical nous attire vers un autre danger, par lui nous accédons, de façon plus immédiate, au temps propre de la vie.

Dans une phase précoce de l’histoire de l’humanité où l’espèce s’était retrouvée, en raison du saut de l’évolution, dans une zone de tous les dangers, les agencements fantastiques et les élucubrations centrées sur le sujet ont servi, comme l’explique Bilz, d’instruments de survie. Transposé à la situation actuelle, dans laquelle la progression technique est déjà orientée vers la catastrophe, cela signifie que, diamétralement opposée à la langue administrativement normalisée, la tendance créative à la symbolisation et à la physionomisation qui caractérise le langage du schizophrène désigne mieux que le discours ordonné le lieu où réside notre espoir ¹⁴.

L’anamnèse sebaldienne pointe l’espoir d’une guérison dans l’accès non-médiatisé à la vie authentique. Mais cet espoir – et Sebald en est tout à fait conscient – est aussi un danger. Ce que Sebald admire chez des écrivains comme Johann Peter Hebel, Robert Walser, ou encore Ernst Herbeck, c’est qu’à travers la concrétude de leurs images poétiques, ces derniers s’affranchissent des mythologèmes convenus et nous présentent des « réminiscence[s] d’un stade de l’histoire de l’évolution dans lequel de telles inventions n’étaient pas nécessaires ¹⁵ ».

On trouve dans les écrits de Sebald des architectures qui s’apparentent à ces contenus anthropologiques sédimentés. Il s’agit de petites architectures sans violence, semblables à des pigeonniers ou à des ruches. Il s’agit encore des serres, des cabanons de jardins, des petites *folies*, d’ermitages de meulières dans le fond des jardins, de toute architecture pouvant apparaître ouverte sur le monde extérieur, et où leurs habitants échappent au « cours aveugle et sourd de l’histoire ». Ici enfin, nous retrouvons la nature configurée en un *cosmos* ¹⁶. Mais

¹⁴ W.G. Sebald, *La description du malheur*, op. cit., p. 191

¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶ « Les considérations cosmologiques de Hebel sont une tentative pour lever ce voile de l’au-delà tout en maintenant l’entendement en éveil. Une religiosité panthéiste et la science de la nature se substituent

ce refuge est aussi bien un espace de repos qu'il est en réalité insoutenable de souffrance. Il s'agit toujours des dernières demeures des personnages sebaldiens, marqués par la violence de vies humaines exposées à la puissance industrielle, économique, mythique, traumatisées par la violence de l'histoire qu'ils souhaitent dorénavant oublier. Ces architectures sont des asiles, des cryptes, de pures idiomes, impuissantes à dépasser la dialectique de la *mimesis* et de la raison.

Image supprimée de la version diffusée

L'ermitage du personnage d'Henry Selwin, photographie extraite des *Emigrants*

à la foi et à la métaphysique. » Winfried Georg Sebald et Jan Peter Tripp, *Séjours à la campagne*, traduit par Patrick Charbonneau et traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2005, vol. 1/, p. 24.

A travers ces architectures, tout aussi concrètes que fragiles, Sebald nous amène à ce *moment* de l'art dont parle Adorno. Nous pourrions, à ces petites architectures cosmiques, ajouter celle du « dépeupleur » de Beckett à qui Adorno dédie sa *Théorie esthétique*. L'« espoir » de ces cosmologies voudrait nous libérer du fardeau de l'histoire réduit au monde des conventions, et ces cabanes nous libérer de la violence du projet architectural. Les petites architectures sebaldiennes sont bien des *moments*, mais des moments sans durée, sans transformation symbolique possible de l'accumulation historique vécue comme un fardeau et une domination. Davantage, l'espoir qu'elles suscitent, et qui suggère la possibilité d'une « organisation sociale du bonheur ¹⁷ », est nécessairement contrarié par le temps historique. C'est sur cette référence à la théorie esthétique adornienne, mais plus encore en se référant à Benjamin, à la notion de ruines telle que ce dernier l'a théorisée dans *L'origine du drame baroque allemand* et à une interprétation discutable de sa philosophie de l'histoire ¹⁸, que Sebald propose une réflexion sur le thème de l'exil. L'exil, comme thème fondamental de l'habiter, est la marque du caractère mélancolique sur le projet architectural. Si elle se présente, dans l'œuvre de Sebald, sous la double figure du nihilisme et du messianisme, elle est plus généralement une pensée de l'étrangeté de l'homme aussi bien à la nature qu'à ses propres productions.

Image supprimée de la version diffusée

Colonie de tentes dans le désert égyptien, photographie extraite d'*Austerlitz*

¹⁷ W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, *op. cit.*

¹⁸ Nous reviendrons dans le chapitre 3 sur la place de la technique dans la philosophie de l'histoire de Benjamin.

Le nihilisme sebaldien intègre la destruction à l'œuvre et porte la critique de toute édification, de tout projet qui se présenterait comme construction et abstraction du réel, que le motif en soit paranoïaque ou productif. Ce nihilisme se présente comme la réalisation de la prophétie du voyageur et de son ombre dans le Zarathoustra de Nietzsche : « le désert gagne : malheur à qui recèle des Déserts ¹⁹ ». Le palais des Roches Noires de Trouville est « déjà à moitié enfoui sous le sable ²⁰ », les riches villas des Hamptons sont menacées par les dunes de sable qui conquièrent après chaque été la ville de Tom Rivers. Le sable et le désert sont une longue métaphore dans l'œuvre de Sebald qui témoigne de la désagrégation des constructions, de l'entropie qui menace toute architecture et qu'il faut pourtant assumer. Parmi toutes ces figures de la croissance du désert, Jérusalem est la ville maîtresse. C'est comme « la reine du désert » que Jérusalem est décrite par les personnages d'Ambros Adelwarth et de Cosmo Salomon dans un des récits du recueil intitulé justement *Les Emigrants*.

La vallée baigne dans un jour rose et par une brèche dans le terrain montagneux nous apercevons au loin la ville tant célébrée – a ruined and broken mass of rocks, the Queen of the desert... ²¹

Si Jérusalem se caractérise, dans les descriptions qu'en propose Sebald, par la saleté, la poussière, la ruine et la croissance du désert, c'est précisément parce qu'elle est l'origine détruite, et l'invitation à l'exil.

Des années durant, le projet des Césars de réprimer la vie dans ces lieux a été systématiquement mis en œuvre et même plus tard on a, à maintes reprises, envahi, libéré et pacifié Jerusalem, jusqu'à ce que la désolation soit totale et qu'il ne reste plus de la richesse incomparable de la Terre sainte que la pierre sèche, et une lointaine idée dans les têtes de ses habitants éparpillés depuis aux quatre coins du monde ²².

Ce que Sebald ne cesse de mettre en avant à travers ses écrits critiques sur la littérature autrichienne, qui est aussi la littérature des juifs d'Europe de l'Est, c'est bien que la *Heimat* est dorénavant synonyme d'exil. Et seule Jérusalem, mais

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, coll. « Le monde de la philosophie », 2008, trad. de Geneviève Bianquis, p. 365.

²⁰ Winfried Georg Sebald, *Les émigrants : quatre récits illustrés*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles [Montréal], Actes Sud Leméac, 1999, p. 40.

²¹ *Ibid.*, p. 162.

²² *Ibid.*, p. 168.

plus encore Jerusalem en tant que destruction, peut donner à ce nomadisme un horizon.

[L]e messianisme reste une tradition au sens authentique du mot, diffuse, fluctuante et pleine de contradictions, mais malgré tout fidèle à elle-même en ce qu'elle vise un but immuable : se libérer de l'exil de l'histoire ²³.

Le messianisme de Sebald n'attend pas la reconstruction du temple de Jérusalem ; il se présente au contraire comme une sorte d'utopie négative, une origine inatteignable : non Jérusalem, mais sa destruction. A travers Jérusalem détruite, Sebald donne un sens architectural et urbain à la notion de *moment* telle que l'a définie Adorno à propos de l'œuvre d'art. L'image de Jérusalem détruite laisse ouverte la dialectique de l'œuvre d'art entre contenu historique et contenu archaïque. Mieux encore, si le contenu sédimenté dans les esprits de ses habitants dispersés aux quatre coins du monde n'est plus soumis à aucune formalisation *a priori*, c'est pour mieux se prêter à sa reconstruction *potentielle* partout où la destruction est à l'œuvre. L'origine est devenue dynamique, elle est le mouvement de la diaspora – un campement.

TECHNIQUE ET ESTHETIQUE

LA METAPHORE DU CRISTAL

L'anamnèse ne suffit pas à l'apparition du vivant. Il faut pouvoir le faire durer, stabiliser le moment, « stabiliser l'éphémère » comme l'écrit Adorno. C'est le travail de la morphogenèse dans l'œuvre de Sebald qui prolonge encore sa filiation à l'esthétique allemande, au « tour de force » de l'abstraction et de l'empathie.

Il y a, dans l'esthétique allemande, une grande métaphore qui exprime cette question de la *mimesis*, de l'animation de la matière et de sa formalisation : c'est celle du cristal. Worringer lui-même parle de la « beauté cristalline » qui « forme la loi plastique première et éternelle de la matière inanimée, et se rapproche le plus de la beauté absolue ²⁴ ». A travers l'image du cristal, se résout la dialectique

²³ Winfried Georg Sebald, *Amère patrie : à propos de la littérature autrichienne* essais, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2017, vol. 1/, p. 117.

²⁴ W.R. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 55.

entre le monde inorganique et le monde organique, entre la pulsion de mort, abstraction du monde inerte, et la vie : entre histoire et nature. Sebald propose une vision de cette morphogenèse cristalline, lorsqu'au terme d'une visite de la saline de Kissingen, il écrit :

Je finis par m'asseoir sur le banc de l'une des avancées en balcon saillant de la galerie et m'abandonnai tout l'après-midi au bruit et aux spectacles de ses eaux ruisselantes, ainsi qu'à mes réflexions sur les processus longs, responsables, par concentration de la solution saline, des formes les plus étranges qui soient, de pétrifications, de cristallisations qui en quelque sorte imitent la nature, et aussi la transcendent ²⁵.

La place du sel et du processus de cristallisation est considérable dans l'œuvre de Sebald. Elle est l'écho, constructif, de la métaphore du désert. Il y a chez Sebald une conception hylémorphique qui lui fait percevoir, dans les résidus de la destruction, l'origine en puissance, et ainsi, dans un grain de sable, toute la mémoire du monde. Si Jérusalem est l'origine qui se constitue comme sédiment, le cristal est le sédiment qui fait transparaître l'origine. Le sel est l'emblème des matériaux de transformation ²⁶, et l'on peut même dire de sublimation, qui sont la preuve d'une morphogenèse heureuse. Le cristal est l'ornement par excellence. On le retrouve dans les arts décoratifs – une branche morte recouverte de cristaux est offerte à Madame Gherardi par le jeune Henri Beyle lors de leur visite de la saline de Hallein, ce que ne manque pas de rappeler le récit que Sebald consacre au jeune Stendhal –, mais il est surtout l'emblème de la remémoration.

Le souvenir remonte, on croirait par moment voir le passé comme au travers d'un bloc de cristal [...] ²⁷.

Si cette remémoration est souvent celle du traumatisme historique de la Seconde Guerre Mondiale, elle est aussi celle de la *mimesis*, de contenus archaïques refoulés auxquels l'art et l'architecture nous donnent accès ; contenus de vérité qu'Adorno lui-même appelle « processus de cristallisation ».

²⁵ W.G. Sebald, *Les émigrants*, op. cit., p. 268.

²⁶ Eric L. Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, s.l., University of Chicago Press, 2009, 242 p.

²⁷ W.G. Sebald, *Austerlitz*, op. cit., p. 188.

Ce qui n'est socialement plus possible dans l'art traditionnel ne perd pas à cause de cela toute vérité, mais sombre dans une couche minérale historique qui n'est plus accessible à la conscience vivante autrement que par la négation ; une couche minérale sans laquelle toutefois l'art ne serait pas : la dimension du renvoi silencieux à ce qui est beau, sans distinction rigoureuse entre nature et œuvre. [...] Selon cette idée, la violence est apparentée à la paix ²⁸.

LE BRICOLAGE

Mais comment construire la paix qui fait basculer la violence du côté de la vie, et que signifie la métaphore de la morphogenèse cristalline quant à la technique ?

Le campement nous libérerait de l'exil de l'histoire parce que l'expérience du désert nous rendrait plus proche des phénomènes, nous permettant ainsi d'*intérioriser* l'espace et le temps. Le campement, pour reprendre une expression d'un des personnages de Sebald, le Dr Henri Selwyn, fait de l'homme « *a kind of ornamental hermit* ²⁹ », libéré de tout projet pour mieux se libérer de l'entropie propre à nos techniques et à nos esprits hypertrophiés. Mais en réalité, aussi petites soient-elles, ces architectures du campement, légères, mobiles, n'expriment pas moins de technique que les pyramides. Comment donc se construit, dans la technique, cet accès immédiat, le plus intériorisé à l'espace et au temps ? Autrement dit, comment la technique peut-elle résister à son devenir abstrait afin d'être la plus *empathique* possible ?

Dans ses écrits critiques, Sebald se réfère à la notion de bricolage, telle que la définit Lévi-Strauss dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage*, et la présente comme une alternative au dispositif technique rationnel. Le bricoleur, explique Lévi-Strauss, est celui qui détourne les outils de leur fonction première. Après avoir rappelé l'étymologie du terme de bricolage qu'on retrouve dans le « mouvement incident » de la balle qui rebondit, Lévi-Strauss poursuit une critique du projet :

L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet [...] ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir » ³⁰.

²⁸ T.W. Adorno et al., *Théorie esthétique*, op. cit., p. 356.

²⁹ W.G. Sebald, *Les émigrants*, op. cit., p. 12.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

Sebald, lecteur de Lévi-Strauss, interprète à son tour la notion de bricolage.

Le grand art a en vue les valeurs éternelles, une position au-delà du temps, et il est ainsi soumis à la contrainte d'utiliser des matières premières durables, précieuses ou imposantes. L'œuvre du bricoleur, qui se compose de détritits et de fragments, de « témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société », vit en revanche dans le temps, pour le bricoleur et pour l'instant dans lequel elle est confectionnée ; c'est un objet fonctionnel qui, ne répondant qu'à une intention heuristique, porte déjà en lui sa prochaine destruction ³¹.

Le bricolage permet de sortir la technique des grandes opérations métaphysiques, éternelles, – du stade symbolique de l'architecture, au sens hégélien –, pour la positionner dans le temps, dans le présent de l'agir. Mais s'il est vrai que le bricoleur assume le caractère transitoire ou éphémère de ces constructions, il ne serait pas tout à fait juste de dire que l'instrumentalité comme œuvre, et l'inachèvement qui s'ensuit, nous installe dans l'*instant* et que l'œuvre ne répond ainsi qu'à une intention heuristique. Le geste du bricoleur n'est pas constructif, mais « rétrospectif ³² ». En amont, et en deçà de tout projet, le premier acte du bricoleur est de se retourner sur ses outils accumulés, sur son stock comme sur un « trésor » de combinaisons infinies. Tel le bricolage, la remémoration sebaldienne est également rétrospective : Sebald se retourne sur les ruines et les désastres de l'histoire comme sur un stock d'outils, un « trésor » qui ne fait que réactualiser la figure originare de Jérusalem. Et la force de l'œuvre de Sebald consiste bien à faire de ces fragments les cristaux qui feront transparaître l'origine.

Parmi les heures passées dans l'atelier du peintre Max Ferber, Sebald nous rapporte un rêve que fit un jour le peintre. Ce rêve a pour cadre les coulisses du *Crystal Palace*. La scène se situe dans une arrière-salle du palais érigé pour l'Exposition Universelle de 1887.

³¹ W.G. Sebald, *La description du malheur*, op. cit.

³² C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit.

Légèrement excentré était assis sur le canapé un monsieur inconnu de moi. Il tenait sur ses genoux une maquette du temple de Salomon peinte en dorure et confectionnée en bois de sapin et papier mâché. Frohmann, natif de Dogrobitch, disait-il en s'inclinant légèrement, avant de m'expliquer qu'il avait mis sept ans à réaliser de ses mains cette reproduction fidèle aux indications fournies par la Bible et qu'il allait maintenant de ghetto en ghetto pour la présenter. Vous voyez, disait Frohmann, on reconnaît le moindre créneau, le moindre rideau, le moindre seuil de porte, le moindre objet de culte. Et moi, dit Ferber, je me penchais sur ce petit temple et je savais pour la première fois de ma vie à quoi ressemble une véritable œuvre d'art ³³.

Dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage*, qui s'intitule « La science du concret », Lévi-Strauss, s'arrête sur la question du modèle réduit qui se prête particulièrement à l'art, écrit-il, pour deux raisons, esthétique et technique.

Esthétique tout d'abord, la maquette donne toute son opérativité à la notion de phénomène, « le tout de l'œuvre figurée [y étant] appréhendée dans l'instant ».

[D]ans le modèle réduit, la connaissance du tout précède celle des parties. Et même si c'est une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique ³⁴.

Technique ensuite, la maquette est faite de la main de l'homme, et constitue une véritable expérience qui articule le sensible et l'intelligible.

Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles ³⁵.

La véritable œuvre d'art, pour reprendre les termes employés par Ferber devant la maquette de Frohmann est, paradoxalement, un accès technique et immédiat à la connaissance. Ce paradoxe se présente de deux façons. Premièrement la technique prend de court le moment de la formalisation en nous donnant un accès direct à la totalité de l'œuvre – ce que Lévi-Strauss appelle l'« illusion » de la maquette. L'œuvre s'y présente d'autant plus sublime, d'autant plus *magique* pour le dire comme Lévi-Strauss, qu'elle est une *apparition* à la conscience. La technique est ici à la fois magnifiée et déniée. Magnifiée, puisque la technique nous donne accès à la totalité ; et déniée parce que cet accès se veut une apparition

³³ W.G. Sebald, *Les émigrants*, op. cit., p. 207.

³⁴ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

immédiate, qui se passerait de la médiation de la technique. Deuxièmement, ce court-circuit ne fait qu'appuyer la théorie esthétique allemande, de Worringer à Adorno : la technique est un moment de la force.

Que signifie la technique comme moment de la force ?

La figure du bricoleur est certes très éloignée de l'abstraction et du gigantisme de l'architecture de la domination, mais sa technique, bien que présentée à travers la notion d'instrumentalité comme inachèvement, n'est pas moins l'instrument de la force, même lorsque celle-ci se présente à travers des figures de l'épuisement, du désœuvrement, du fragment et de la ruine de Jérusalem. Lévi-Strauss a raison de dire que la pensée du bricoleur est à mi-chemin entre le percept et le concept : bien sûr, le bricoleur produit de la connaissance et du savoir qui lui permettent d'agir sur le monde, de le situer notamment dans son rapport à son environnement naturel et historique, mais ce savoir « se distingue moins de la science par l'ignorance ou le dédain du déterminisme, que par une exigence de déterminisme plus impérieuse et plus intransigeante ³⁶ ». Chaque objet que construit le bricoleur est certes limité en soi, pré-contraint par son histoire, mais le geste du bricoleur consiste bien à recharger ces objets d'un déterminisme supérieur – « un déterminisme global et intégral ³⁷ » –, qui n'est autre que celui d'une force originaire et de ses *effets de magie*.

LE PROJET CONTRE LA SCIENCE

Le bricolage n'est en rien réductible aux *folies* que décrit Sebald afin de qualifier une alternative à l'abstraction de la technique. On retrouve la notion de bricolage, suivant la même référence à Lévi-Strauss dans les écrits de Colin Rowe, lorsque celui-ci propose de soustraire la technique de l'architecte de son enrôlement dans le processus abstrait de la science moderne. Cette référence commune de Sebald à Rowe n'est pas sans se nourrir d'un héritage partagé de l'esthétique allemande. Comme le rappelle Anthony Vidler dans son portrait de Rowe, celui-ci est profondément lié à la culture de l'histoire de l'art et de l'esthétique allemandes telle qu'elle se sont diffusées en Angleterre au début du vingtième siècle, d'une part à travers la réception de l'œuvre de Wölfflin et particulièrement sa réception

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

par Roger Fry et Clive Bell qui l'inscrivirent en continuité de leur analyse post-cubiste, et, d'autre part, et d'une façon plus importante encore, à travers l'Institut Warburg, où deux élèves de Wölfflin, Fritz Saxl et Rudolph Wittkower, déplacent leur activité de recherche et d'enseignement dont bénéficie directement Colin Rowe ³⁸. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à ce que l'on puisse lire, dans le premier texte de 1947 de Colin Rowe, ce qui, depuis une analyse de l'architecture moderne « authentique », réapparaîtra trente ans plus tard sous le terme de « bricolage ».

Le Corbusier préfère choisir librement les supports de sa virtuosité parmi divers phénomènes jusqu'alors passés inaperçus. Il sélectionne des détails à Paris, Istanbul ou ailleurs : des aspects fortuits du pittoresque, du mécanique, d'objets jugés typiques, tout ce qui peut sembler représenter un présent et un passé utilisables. Et tous ces éléments, bien que transformés par leur nouveau contexte, conservent leurs associations primitives, qui peuvent être relatives à l'idéal platonicien, au caractère intime du baroque, à la précision mécanique, à un processus de sélection naturelle. Autrement dit, on peut percevoir ces références comme quelque chose de connu ; mais, en dépit du nouveau pouvoir dont elles sont investies, leur effet de provocation n'est qu'éphémère. Contrairement aux formes de Palladio, aucune de leurs associations éventuelles n'a de caractère définitif ; et leur rapprochement semble être affecté par l'évidement artificiel du cube dans lequel ils se trouvent situés, tandis que les sens sont troublés par une apparence d'arbitraire et que l'intellect se satisfait amplement de la réalisation intuitive qu'ici, en dépit de tout ce qui tendrait à prouver le contraire, des problèmes ont été à la fois reconnus et résolus, et qu'il existe un ordre rationnel ³⁹.

Admiratif de Le Corbusier et de ce qu'il appelle le mouvement moderne orthodoxe (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe), Rowe soutient que la rationalité moderne a été incapable de suivre la structure dynamique de l'architecture moderne orthodoxe et authentique. Il s'oppose ainsi à l'idée qu'il y eut une neutralité, au sens d'une objectivité « scientifique » de la technique moderne. En cela, la critique de Rowe est historiquement dirigée contre un autre tenant de l'héritage wölfflinien, Sigfried Giedion, critique dont il n'est peut-être pas inutile de rappeler les termes. Rowe reproche à Giedion une assimilation de toute l'architecture moderne à une transparence de la technique à son contenu social. Assimilée, parfaite expression de son époque et de ses modes de production, prédestinée ou induite de la technique moderne, l'architecture ne serait pas une

³⁸ Anthony Vidler, *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008, vol. 1/, 239 p.

³⁹ Colin Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, traduit par Frank Straschitz, Marseille, Parenthèses, 2014, vol. 1/, p. 32.

possibilité parmi d'autres, ne relèverait pas de choix, mais d'une rationalité abstraite considérée comme esprit du temps, c'est-à-dire comme domination.

« Objectivité » signifiait limites. Cela impliquait une forme impersonnelle, commune et tendant à l'abstraction. [...] L'« objectivité », semblait-il, pouvait être garantie en accordant une attention rigoureuse au processus de fabrication et à l'efficacité, en donnant à l'architecture la pureté impersonnelle d'une technique. [...] Cela signifie en premier lieu que, pour être « nouveau » ou « moderne », un édifice doit répondre à certains besoins ou exigences spécifiquement contemporains : il doit être conçu non seulement en termes de fonction, de structure et de matériaux, mais aussi en tenant compte de cet élément moins tangible qu'est l'esprit du temps ⁴⁰.

Rowe critique Giedion parce que celui-ci poursuit le « procès d'abstraction » tel qu'on le trouve dans les écrits de Worringer, c'est-à-dire d'un art dépourvu de vie – « schéma sans vie ⁴¹ » comme l'écrit également Wölfflin –, sinon destructeur.

La perte de la « licence subjective » par un mouvement moderne doctrinaire que représentent les théories de Giedion conduit la technique à une « transparence littérale » qui ne fait que ramener l'espace à la géométrie. C'est la critique, par Rowe, de la Schröder House de Gerrit Rietveld, et de l'obsession du traitement de l'angle extérieur, qui trahit, comme dans le bâtiment du IIT de Mies van der Rohe, l'assimilation de l'espace à l'objet, et la configuration moderne univoque, de l'espace intérieur en direction de l'espace extérieur.

La géométrisation de l'espace conduit ainsi l'architecture moderne à se définir davantage comme une domination dans le temps, par la négation d'un espace qui ne lui est pas propre, plus que comme une maîtrise réelle de l'espace.

[E]nfin, balayons tout cet argumentaire en introduisant l'idée que, de toute façon, l'espace a beaucoup moins d'importance que le temps, et qu'insister trop – en particulier sur l'espace délimité – reviendrait à freiner le déroulement du futur, du devenir naturel de la « société universelle » ⁴².

On retrouve ici l'analyse de la violence mythique du projet et son pouvoir de confiscation de l'espace et du temps par sa naturalisation dans le dispositif technique. A nouveau, la technique est configurée dans une abstraction mortifère.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁴¹ Heinrich Wölfflin et Bruno Queysanne, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, 3e éd. édition., Paris, Editions de la Villette, 2004, p. 60.

⁴² Colin Rowe et Fred Koetter, *Collage city*, Saint-Clément-la-Rivière, Infolio, 2006, p. 92.

Alors que la ville est le site de l'expression de la différence accumulée dans le temps, le projet de la transparence moderne réduit cette complexité à celle de l'objet architectural.

L'affirmation d'Alberti selon laquelle la maison est une petite ville et la ville est une grande maison devrait être vraie ; mais, de toute évidence, il ne semble guère y avoir eu une telle correspondance entre l'architecture et l'urbanisme parrainé par le mouvement moderne. Un monde quasi-privé, fait principalement d'une architecture domestique qui révélait souvent un souci élaboré de contingence et d'involution spatiale, avec un monde plus public qui manifestait généralement une impatience presque totale avec le tissu empirique de la ville, avec une existence d'idiosyncrasie : tel est le paradoxe apparent, maison complexe – ville simple, qui semble avoir été promu ; mais qui, pour la plupart, est restée inaperçue. Car la ville simple n'était, bien sûr, pas tant une ville qu'une construction psychologique ⁴³.

C'est également sans surprise que nous retrouvons la vision eschatologique ⁴⁴ et destructrice, la pulsion de mort comme force psychologique à l'œuvre à travers l'abstraction, aussi bien dans les premiers écrits de Rowe que dans ses analyses ultérieures ⁴⁵. La première utopie moderniste de la *Città Nuova* n'apparaît pas tant être, selon Rowe, une utopie proto-fasciste qu'une utopie proto-moderne : le déploiement d'un *continuum* d'espace-temps à l'intérieur duquel aucune différence ne peut exister. La destruction de la différence de l'espace est finement diagnostiquée par Colin Rowe comme une destruction des seuils au sein de l'espace. Il y a, à ce titre, deux victimes de la transparence de l'espace : la façade du bâtiment, et son jardin. La façade représentait le seuil entre la vie privée et la vie publique ; le jardin représentait, comme le suggérait encore les jardins de Grey Walls aménagés par Lutyens, le seuil entre le monde de la ville et le monde extérieur de la nature.

⁴³ Colin Rowe, *As I was Saying – Recollections & Miscellaneous Essays V 3 – Urbanistics*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1996, p. 166 (traduction personnelle).

⁴⁴ Colin Rowe, *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*, London, Wiley-Academy, 1994, 1 p.

⁴⁵ « [I]l n'en reste pas moins que toute réalisation d'une vision utopique est empreinte d'une certaine ironie. [...] Il est notoire que la configuration de la cité idéale était « idéale » non seulement pour le philosophe, mais tout autant pour l'ingénieur militaire. » C. Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, op. cit., p. 217. « Reste la bonne vieille injonction, toujours apte à nous séduire : si le viol [des villes] est inévitable, alors allons-y, jouissons-en. Mais le credo fondamental du futurisme – éloge de la force majeure – se heurtant à notre conscience morale, il faut donc tout repenser. » Colin Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, op. cit., p. 217

A Grey Walls c'est l'esprit du lieu qui est l'idée première, à la Schröder House, c'est l'esprit de l'époque ; et, dans ce déplacement des critères du genius loci au Zeitgeist, il est notable que, tandis qu'en tant qu'objet, la maison devient agressivement intensifiée, en tant qu'espace, le jardin devient d'autant plus réduit à rien de plus qu'un accessoire très vague et tributaire ⁴⁶.

Images supprimées de la version diffusée

Image de gauche, Edwin Lutyens, *Grey Walls*, 1901, image de droite, Gerrit Rietveld, *la maison Schröder*, 1924

A travers la destruction des seuils, la transparence de l'espace est plus encore destructrice de ce que Rowe appelle, en commentant l'architecture de Wright, les « rythmes fondamentaux ⁴⁷ » de l'architecture. Les rythmes fondamentaux nomment la part dynamique de l'architecture, la part vivante et disparue, sinon enfouie sous la pyramide d'une architecture « symbolique ». On retrouve ici la notion de contenus sédimentés dont parle Adorno. Et comme dans la littérature de Sebald, la métaphore cristalline se prolonge dans les édifices modernes authentiques et les différencie des productions d'époque.

L'espace du palais des Nations est cristallin, tandis qu'au Bauhaus c'est le seul vitrage qui donne à l'édifice une « transparence cristalline » ⁴⁸.

⁴⁶ C. Rowe, *As I was Saying – Recollections & Miscellaneous Essays V 3 – Urbanistics*, op. cit., p. 173 (traduction personnelle).

⁴⁷ « Il n'y a, dans ses plans, que de rares lacunes, de rares volumes n'exprimant pas des rythmes fondamentaux. » C. Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, op. cit., p. 178.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 186.

ALLEGORIE DE L'ARCHITECTURE

LA TRANSPARENCE PHENOMENALE

Si, en gardant ce fait à l'esprit, nous observons les préférences constamment réaffirmées de notre époque pour le dynamique plutôt que pour le statique, le devenir plutôt que l'être, le processus plutôt que le produit, peut-être même l'effort plutôt que les résultats, nous ne faisons que commencer à définir une situation hostile à la notion d'utopie ⁴⁹.

Les rythmes fondamentaux de la modernité nous sont rendus accessibles, non depuis la transparence littérale de Giedion et des constructions de Gropius, mais depuis la transparence phénoménale qui est le nom que Colin Rowe donne à son interprétation de l'architecture depuis l'expérience cubiste. C'est cette transparence phénoménale que Rowe analyse dans le célèbre texte qu'il co-écrit avec Rudolph Slutzky, et qu'il publie pour la première fois en 1963 sous le titre de « Transparence : littérale et phénoménale ».

Quelle conception de l'espace-temps y développe-t-il ? En s'appuyant sur une analyse de tableaux cubistes des années 1911-1912, et en comparant ainsi certaines œuvres de Braque et de Picasso, de Delaunay, de Gris et de Léger, ou encore du travail antérieur de Cézanne, Rowe met en avant un certain nombre de traits de ces compositions qui ne contrediraient en rien les principes fondamentaux de l'histoire de l'art de Wölfflin, mettant davantage en avant la logique propre des formes que leur valeur d'expression au sein d'une époque ⁵⁰. Après avoir identifié les notions de frontalité, de suppression de la profondeur, de présence de multiples sources de lumières, de basculement des objets vers l'avant, de palette réduite, de co-présence de grilles obliques et perpendiculaires, de fragmentation des objets et leur recomposition, de compression de la profondeur et d'accentuation de la grille, Colin Rowe conclut son article à propos de l'interprétation de ces notions en architecture. Cette interprétation nous donne accès à la transparence phénoménale qui n'est autre que le jeu dynamique de la profondeur de l'espace tel qu'il structure notre perception du proche et du lointain.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁰ « Prétendre tout rapporter au problème de l'expression, c'est partir de cette supposition fautive que chaque sentiment aurait toujours à sa disposition les mêmes moyens d'expression ». Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Pocket, 2016, p. 60.

C'est à travers le seuil qu'est la façade de la villa de Garches du Corbusier que Rowe exprime cette transparence phénoménale qui interpénètre dans une même trame sensible un point de vue « frontal » – un plan matériel (celui du mur en béton et des fenêtres de verre) ; un point de vue « pictural » – seconds plans « imaginaires » qui se donnent à lire derrière le premier et permettent l'interpénétration ; et un troisième plan « virtuel » (des plans, fragmentaires en eux-mêmes, mais inscrits dans les lignes de la façade générant le mouvement, et, enfin la profondeur spatiale).

Image supprimée de la version diffusée

Le Corbusier, *La Villa Stein*, 1928

La notion de « transparence phénoménale » suggère à la fois une attitude conservatrice de l'esthétique allemande et une attitude prospective quant à la place du projet contemporain. En évoquant le mouvement de l'architecture moderne comme résultant de la tension du « frontal » et du « pictural », Rowe est en tout point fidèle à la notion architecturale du mouvement tel que Wölfflin le définit, dans son opposition entre l'art classique et l'art baroque, à travers le premier principe fondamental qui conduit du linéaire de l'art classique au pictural de l'art baroque.

L'art de la profondeur ne repose jamais sur une vision purement frontale ⁵¹.

Mais davantage encore, à travers le jeu du frontal et du pictural, c'est un troisième plan « virtuel » qui donne le mouvement de l'architecture. Ce troisième plan, Wölfflin l'appelle « image ». C'est l'« image visuelle ⁵² » que s'en forme l'observateur et qui fait basculer l'architecture du linéaire à la sensation plastique, de la finitude du toucher de l'élévation classique à la multiplicité des points de vue de l'art baroque, libérant ainsi le « pathos des murs concaves et convexes ⁵³ ».

Chaque recoupement agit par l'image que forment ensemble la forme coupée et la forme coupante ; on peut bien palper séparément chaque forme, mais l'image qui émane des formes disparaissant les unes derrière les autres n'est sensible qu'aux yeux. [...]

[De façon inverse à l'art classique], l'architecture de style pictural a tout intérêt à faire naître de la forme tectonique le plus grand nombre d'images possibles.

L'art classique met l'accent sur la permanence de la forme ; il ne donne aucun prix à l'image changeant. Dans l'art baroque, la composition repose dès le principe sur la possibilité de susciter des images ⁵⁴.

Le classique et le baroque ne nomment pas, Wölfflin s'en défend dès son introduction des *Principes fondamentaux*, une succession historique de style, mais deux paradigmes de l'art qui représentent respectivement un rapport de la technique à la maîtrise et un rapport de la technique à l'émotion.

En se positionnant en héritier de la réflexion de l'esthétique allemande, en reprenant la charge des notions de repos et de mouvement en architecture, Rowe rejoue davantage, dans sa lecture du maniérisme, l'ambivalence de l'architecture moderne entre la stabilité et le « trouble de l'espace ⁵⁵ » que l'on retrouve aussi bien dans ses analyses croisées de Palladio et du Corbusier que dans celle de Michel-Ange et de Mies van der Rohe. Néanmoins, dans l'architecture moderne, quelque chose a changé qui rend la tension entre le classique et le baroque plus

⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

⁵² H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit.

⁵³ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112. On retrouve des principes comparables dans les commentaires de Rowe à propos de l'architecture moderne et de l'influence de la peinture cubiste sur l'architecture. Il s'agit de compositions que « l'œil est incapable d'embrasser, d'un seul regard [...] il faudrait l'observer de tous les côtés et le regarder d'en haut et d'en bas à la fois. » C. Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, op. cit., p. 59.

⁵⁵ « C'est sur cette idée de troubler le regard plutôt que de lui donner une satisfaction immédiate que semble reposer avant tout l'élément de plaisir de l'architecture moderne. » C. Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, op. cit., p. 60.

fragile, moins à même de garantir la continuité entre les formes propres de l'art et leur « style », c'est-à-dire leur valeur d'expression au sein d'une époque.

Mais, tandis qu'un effet d'incohérence délibérée constitue apparemment un idéal dans les deux cas, chez Michel-Ange l'utilisation d'un ordre composite et de ses annexes se prête à une lecture conventionnelle, alors que Mies ne peut utiliser des composants aussi directement identifiables. Les moyens de Mies sont à la fois plus limités et moins publics ; la clarté complexe de ses intentions est en premier lieu inscrite dans le caractère de son plan, d'une abstraction toute personnelle ⁵⁶.

En effet, l'époque a changé, et les conditions d'expression de l'architecture seraient, dans le cas de l'architecture moderne, davantage le fait des rapports de production que d'un langage classique de référence. Les rapports de production structurent une telle volatilité des conventions, que l'architecte n'a plus qu'à se résoudre à une langue toute personnelle et par là même plus fragile, ne lui assurant une descendance qu'incertaine. C'est l'arrière-fond de la réflexion de Rowe sur l'architecture moderne, qui déplore très tôt, dès les années cinquante et ses écrits sur le néo-classicisme moderne, son épuisement. Rowe exprime cet épuisement de deux façons. Il l'exprime, tout d'abord, à travers le problème de la centralité dans l'architecture de Mies van der Rohe et de ses héritiers. Le « néo-classicisme » des héritiers de Mies van der Rohe est l'expression d'un problème de contenance de l'énergie baroque, de la tendance centripète du mouvement de l'espace moderne en architecture qui, ne trouvant pas dans l'abstraction de la grille de point focal auquel se rattacher, finit par dissoudre la dialectique, pourtant nécessaire ⁵⁷, du classique et du baroque.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁷ « Il faut encore considérer le cas où l'architecture en demeure par principe aux stades élémentaires de la présentation de la forme. Lorsqu'on parle du style pictural du rococo et qu'on se réjouit de cet accord de l'architecture et de la peinture, on aurait tort d'oublier qu'à côté de cette décoration des intérieurs, qui justifie la comparaison, il s'est toujours maintenu une architecture extérieure beaucoup plus réservée. Le rococo, s'il le désire, peut se volatiliser en toute liberté jusqu'à devenir insaisissable, mais ce n'est pas pour lui une nécessité et il ne le fait en réalité que dans des occasions rares. En cela consiste justement le caractère singulier de l'architecture, relativement aux autres arts qui sont sortis de son sein et qui se sont libérés totalement, mais provisoirement : elle garde toujours sa mesure propre d'équilibre tectonique, de clarté, de palpabilité. » H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 338

Ni vraie ni fausse, fonctionnellement absurde, mais psychologiquement adéquate, [la centralité] est devenue une nécessité ; et, à ce titre, elle permet d'expliquer en partie ces attitudes antimiesiennes et parfois antistruclurelles auxquelles certains disciples de Mies se sont adonnés récemment. En effet, s'il est vrai que la grille répétitive impose un espace dénué de point focal et que la cellule structurelle unique et agrandie, tout en permettant de créer un point focal, impose un espace non fonctionnel, et s'il existe par ailleurs un désir réel de créer un point focal, il est inévitable que, tôt ou tard, quelque chose devra céder – soit la primauté accordée à l'espace, soit la structure, sinon les deux ⁵⁸.

Mais le problème de la centralité n'est que le symptôme de l'épuisement plus profond de l'architecture moderne qui ne tient pas tant à un problème de traitement de l'espace qu'au caractère volatile et changeant de la volonté sur lequel il s'est construit. C'est le caractère instable de l'époque qui en suggère la fin.

Dans le domaine de l'architecture, en particulier, [l'esprit du temps] s'était révélé parfaitement incapable de déjouer les manœuvres d'un rationalisme sans défense. Il n'était pas davantage vraiment impartial. En fait, si l'esprit du temps était capable de manifester une préférence pour la composition périphérique, il pouvait tout aussi bien se mettre à aimer les châteaux corinthiens ou les voûtes ogivales ⁵⁹.

Moins dominatrice que l'utopie, l'architecture de l'espace-temps que Rowe appelle la « transparence phénoménale », ne peut contenir la multiplicité des forces changeantes qui lui donnent son caractère expressif et vivant. Le problème de la modernité, selon Rowe, est bien celui de réussir à concilier utopie et projet, « style » et formes propres de l'architecture. Mais comment cette conciliation est-elle possible sans recourir à la violence mythique de l'utopie, ni s'égarer dans un néo-classicisme dévitalisé ? Tout projet ne reviendrait-il pas ici « à vouloir arrêter la marche du temps » ?

Que ce serait une tentative, condamnée d'avance, de mettre un terme à l'évolution, à la croissance, au mouvement ⁶⁰?

Mieux encore, le questionnement de Rowe interroge, au sein de l'entropie, la possibilité de « vivifier » toute configuration déclinante de l'espace et du temps. C'est ainsi que s'énonce le projet de Collage City.

⁵⁸ C. Rowe, *Mathématiques de la villa idéale*, op. cit., p. 161.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 220.

La déclamation prophétique peut nous revigorer par sa nouveauté, mais seulement dans la mesure où nous la plaçons dans le contexte – connu, banal sans doute, en tout cas chargé de mémoire – d'où elle émerge. [...]

Pourquoi serions-nous obligés de préférer les nostalgies de l'avenir à celles du passé ?

La ville paradigmatique ne pourrait-elle tenir compte d'une psychologie connue ?

Cette ville ne pourrait-elle se comporter, à la fois et explicitement, comme théâtre de la prophétie et comme théâtre de la mémoire ⁶¹ ?

COLLAGE CITY

C'est à la suite de cette série de questions que Colin Rowe va se référer à Lévi-Strauss et présenter la théorie du bricolage, en utilisant les mêmes extraits que Sebald, comme alternative technique et utopique possible à celle de la science rationaliste. La question d'une alternative technique et utopique n'est pas séparée de la réflexion concernant la transparence phénoménale. Ses *Mathématiques de la villa idéale*, recueil d'articles écrits entre 1947 et 1961, se concluent par un article rédigé en 1959 et consacré à la question de l'utopie à l'âge classique, auquel Colin Rowe souhaitera, avant leur publication en 1976, ajouter un *addenda* daté de 1973, qui précède donc de cinq ans la publication de *Collage City*. On y lit notamment une réflexion sur « une formulation contemporaine de l'utopie » :

[U]ne utopie limitée demeure une nécessité psychologique. [...] Pourtant, bien qu'elle nous promette invariablement un cauchemar sociologique et politique, en tant que référence (et à ce titre, elle est présente même chez Popper), en tant qu'instrument heuristique, en tant qu'image imparfaite de la bonne société, l'utopie persistera – mais elle ne devrait subsister qu'en qualité de métaphore sociale éventuellement utilisable, non en tant que recette applicable à la société ⁶².

Une utopie limitée n'est pas une utopie constructible. Elle n'est pas la configuration mythique de la violence de laquelle Rowe redoute la dégénérescence politique. Elle ne se présente pas comme une « utopie pour l'avenir » à la différence de l'utopie des Lumières. Au contraire, elle doit être déjà là, bien qu'insaisissable en tant que totalité. L'héritage de ce que Colin Rowe appelle une utopie classique, où la ville didactique est réservée à la contemplation de quelques-uns, est l'image de la ville en tant que structure mouvante, dont nous percevons, sinon entre-apercevons, la structure dans le jeu dynamique du tissu de la ville et

⁶¹ C. Rowe et F. Koetter, *Collage city, op. cit.*, p. 80.

⁶² C. Rowe, *Mathématiques de la villa idéale, op. cit.*, p. 226.

de l'objet architectural. La notion d'utopie de Rowe est l'image virtuelle que suscite le jeu du tissu de la ville et de ses objets qui n'est autre que la transparence phénoménale du plan frontal et pictural appliqué à la ville. A travers les exemples architecturaux empruntés à une histoire étendue de l'architecture, Colin Rowe illustre la plasticité d'une architecture « classique » et sa capacité à s'adapter aussi bien qu'à se singulariser dans le tissu de la ville, créant ainsi des différences au sein de la répétition de la trame urbaine, là où l'utopie moderniste ne produit que de la répétition.

Parmi les exemples que propose Rowe, le palais Farnèse, le Palais-Royal, la galerie des Offices ou encore le Rockefeller Center témoignent d'une architecture où le projet, loin de perdre la frontalité de l'objet singulier, en construit la régénération au contact de la picturalité et du pittoresque de son contexte ⁶³.

Il s'agit d'une matrice ou d'une texture dense qui donne de l'énergie à sa condition réciproque, l'espace spécifique ; le palace et la rue qui s'ensuivent constituent une sorte de soupape de sécurité publique qui jette les bases d'une structure lisible ⁶⁴.

L'image virtuelle qui complète le dispositif de la transparence phénoménale ne transperce véritablement qu'à travers le *poché* de la ville qui, tels les instruments de la psychologie de la Gestalt, dans la dynamique du fond et de la forme, nous font apparaître une forme qui excède chacune de ces deux parties du fond et de la figure. Le collage cubiste, duquel relève la sculpture de la *Tête de taureau* de Picasso que commente Rowe, se transfère des outils de l'artiste à ceux de l'urbaniste-bricoleur, et illustre le pouvoir suggestif de l'association de deux objets issus de contextes divers.

⁶³ Là encore, dans l'association du pictural et du pittoresque, est manifeste la référence à Wölfflin. « Rappelons tout d'abord qu'il est d'usage de nommer pittoresque tout ensemble de formes qui procure une impression de mouvement, même si l'objet est immobile. » dans H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 62

⁶⁴ C. Rowe et F. Koetter, *Collage city*, op. cit., p. 96.

Souvenirs d'une fonction et d'une valeur passées (bicyclette et minotaure), déplacement de contexte, attitude qui encourage le composite, exploitation et recyclage du sens (y en a-t-il jamais eu pour tout le monde ?), désuétude de la fonction et concrétude des références, mémoire, anticipation, lien entre mémoire et esprit, intégrité de l'esprit : voilà une série de réactions à la proposition de Picasso. Puisqu'il s'agit bien évidemment d'une proposition adressée au peuple, c'est en termes de plaisirs dont on se souvient et qu'on désire éprouver, de dialectique entre le passé et le futur, de concaténation de contenus iconographiques, de collision à la fois spatiale et temporelle que nous pourrions (pour reprendre notre argument) commencer à définir la ville idéale ⁶⁵.

Image supprimée de la version diffusée

Poché de la ville de Wiesbaden extrait de Collage City

⁶⁵ *Ibid.*, p. 183.

Tel aurait été le défi de l'architecture et de la ville au vingtième siècle : résister à la violence mythique et y opposer une ville épique, sinon une didactique de la ville ⁶⁶, qui nous laisserait le temps de *flâner* entre les « pièces urbaines », et le temps de reconstituer mentalement les *correspondances* entre les symboles actuels et passés.

Car il s'agit bien évidemment de deux conceptions du temps : d'un côté, le temps fait figure de métronome du progrès, dont les aspects sériels donnent une présence dynamique et cumulée ; de l'autre, bien que la sérialité et la chronologie soient reconnus comme des faits connus, le temps, dépourvu de certains de ses impératifs linéaires, peut s'arranger selon les schémas du vécu. Pour l'un l'anachronisme est le péché ultime [Marinetti] ; pour l'autre, la question des dates n'est que secondaire ⁶⁷.

C'est à travers cette « polysémie » de l'architecture, à la fois elle-même et son contexte, que se forme l'image virtuelle d'une ville capable de *sédimer* ces configurations d'espace-temps que sont les palais, anciens et modernes, sans les rappeler à la violence utopique. La ville sédimente les contenus d'époque et donne sens à son rôle anthropologique de mémoire en s'enrichissant des « trésors » nouveaux que sont les configurations spatio-temporelles des époques les plus récentes. Ainsi selon Rowe, non seulement il serait vain de vouloir exclure les mythes de l'architecture, mais davantage tous les mythes finissent par contribuer, à la longue, à la mémoire « iconographique ⁶⁸ » de la ville.

Nous avons beau être rationnels, et insister sur le fait que la raison n'est jamais que rationnelle, un certain matériel totémique refusera toujours de s'effacer, réapparaissant sans cesse. Pour reprendre l'intuition de Cassirer : quelles que soient nos aspirations vers la logique, nous sommes confrontés au fait inéluctable que le langage – instrument premier de la pensée – précède tous les mécanismes de la logique ⁶⁹.

Continuons, avant de revenir sur ce que peut signifier le langage qu'évoque Rowe, de chercher à comprendre la question de l'assimilation des objets mythiques par la ville. Les pièces urbaines et architecturales mythiques valent ici comme des

⁶⁶ « La ville comme outil didactique : il ne s'agit pas de savoir s'il doit en être ainsi, mais plutôt d'admettre qu'il ne saurait en être autrement, et donc de définir la nature des informations instructives que l'on peut véhiculer, de savoir comment le discours doit être formulé, et quels critères vont déterminer le contenu éthique souhaitable pour la ville. » *Ibid.*, p. 162.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁶⁸ C. Rowe, *The Architecture of Good Intentions*, op. cit.

⁶⁹ C. Rowe et F. Koetter, *Collage city*, op. cit., p. 161.

contenus sédimentés, comme les trésors qui constituent au fil du temps notre patrimoine et notre « tradition ». Rowe oppose la violence de la vérité utopique *a priori* à la « sagesse » de la tradition qui aura su mûrir dans l'épaisseur réelle de la ville cette vérité. La ville, en tant qu'elle accumule ces traditions, est à son tour le « support critique de l'amélioration de la société ⁷⁰ ».

Toutes ces tendances [à constituer de la mémoire dans la ville] posent un problème de fond sur le plan spatial et temporel : celui de la neutralité, de cet ultime idéal classique qui, depuis fort longtemps, est privé de substance, et de son infiltration inéluctable par la diversité, par les hasards irrépressibles de l'histoire et du temps, de la préférence et de la tradition. La ville comme proposition neutre, la ville comme représentation informelle d'un relativisme culturel ⁷¹.

A la recherche d'une référence à donner à son utopie limitée, Rowe revient à Lévi-Strauss et à la question du rapport entre une structure et un événement. Pour que les événements ne s'accumulent pas dans la ville jusqu'à rompre l'unité de celle-ci, il leur faut une structure. Cette structure fantasmagique de la ville, la ville en tant que structure qui excède la somme de ses parties, est le « coffre du trésor » vers lequel se retourne l'urbaniste-bricoleur. Rowe postule une structure de la ville qui assure un horizon de significations à tous les assemblages des figures historiques accumulées et réinterprétées à travers le temps.

Il y a toujours l'obligation chez ceux qui conçoivent l'architecture comme une dialectique d'imaginer un commerce entre support et objet, « structure » et « événement », entre le tissu du musée et son contenu – commerce où les deux composantes gardent une identité enrichie par le dialogue, où les rôles respectifs se transposent de manière continue, où une fluctuation constante existe entre illusion et réalité ⁷².

Si Sebald pense un messianisme comme horizon de signification des ruines de la vie moderne, Rowe pense la ville elle-même comme structure culturelle. Rien n'illustre mieux, à l'esprit de Rowe, ce rôle de structure de la ville que la forme du musée. Davantage, c'est la ville elle-même en tant qu'elle devient un musée que Rowe voudrait restituer comme un modèle de structure ouverte à tous les trésors et à tous ses collectionneurs. Rowe en propose notamment un modèle historique : Paris au dix-neuvième siècle.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

⁷² *Ibid.*, p. 181.

Image supprimée de la version diffusée

Galerie d'Orléans au Palais-Royal, 1831, illustration extraite de Collage City

Comment Paris, en tant que capitale du dix-neuvième siècle et par sa forme même de musée, peut-il apparaître dans le discours de Rowe, afin de témoigner de la différence entre architecture et mythe ? Paris au dix-neuvième peut-il être à la fois la ville de l'expression de la domination comme l'analysait Benjamin et la ville d'une moindre violence, d'une « utopie limitée » ?

En réalité, la *ville du collage* que présente Rowe n'est pas une ville-musée, c'est un ossuaire ⁷³. Mais alors, quelle est la part de vivant en elle qui la rend encore ouverte et hospitalière ? Loin de renoncer à cette part de vivant de l'architecture et de la ville, Rowe va au contraire la poursuivre à travers une méthode qui le ramène à la tradition allemande, à Worringer aussi bien qu'à Sebald et à Benjamin. L'opération consiste ici – et en ce sens il s'agit d'une opération dialectique et picturale – à transformer la mortification du monde en une *nature morte*.

⁷³ « [C]ette ville n'est qu'un ossuaire, qu'une anthologie de grands moments historiques et pittoresques. » *Ibid.*, p. 173.

Dans son *Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin propose une distinction entre ce qu'il appelle « l'art du symbole » et la « technique de l'allégorie ». Benjamin repère le symbole par l'unicité de temps et de lieu qu'il définit. Cette unicité du symbole est celle qui dialectise le fini et l'infini, en faisant de ses limites plastiques les signes d'un sens. Par là même, le symbole est rendu sensible dans les formes du monde aménagé par l'architecture. Or le symbole, et c'est ce que montre tout autant Sebald à travers l'architecture en tant que production économique et sociale, que Rowe, en tant qu'elle est une utopie, est devenu captif de la dialectique de la raison. A l'inverse du symbole, la technique de l'allégorie assume une séparation entre la *physis* et la signification qui lui permet de rendre parlantes les formes mortes. A travers l'allégorie, le mouvement du monde est certes enregistré comme un processus de détérioration de l'origine, mais, même en tant que mouvement entropique, l'allégorie rend possible la correspondance, le souvenir de l'origine, l'utopie, l'anamnèse. A travers la construction allégorique, l'attention pittoresque, nous sortons de la trame historique classique, de la marche et du progrès de l'histoire, pour entrer dans le temps de l'épique ou de la ville didactique qui recèle de trésors. Mais ce régime allégorique suppose une origine préservée qui puisse être maintenue en dehors du temps historique. Depuis ce retrait de l'histoire, l'architecture est structurée par une détermination supérieure qui donne à toutes ses expressions historiques l'apparence mélancolique de ce qui passe sans pouvoir se conserver par soi-même.

CHAPITRE 3

ARCHITECTURE ET DESTRUCTION

LA VIOLENCE DIVINE

PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

L'allégorie enrôlée dans une philosophie de l'histoire

Si Colin Rowe et Sigfried Giedion divergent dans leur conception d'une harmonie entre la vie intérieure et la vie sociale, il n'en demeure pas moins que l'un et l'autre se disputent l'héritage d'Heinrich Wölfflin. En ce sens, la critique de Rowe à l'égard de Giedion est sévère ; le questionnement que Giedion poursuit sur la ville relève lui aussi d'une interrogation sur la technique et le temps.

Il faut poser cette question sous un angle plus large : y a-t-il un rapport entre la ville, la société et la culture ? La ville n'est-elle qu'une agglomération née d'abord d'un souci de défense, ensuite d'une nécessité de production ? Ou bien est-elle une institution profondément ancrée dans la nature humaine ? La ville est-elle un phénomène temporel, une étape de l'évolution, dont nous avons à vaincre les difficultés au moyen d'inventions techniques, comme la radio, la télévision ou l'auto ? Ou bien est-elle un phénomène éternel qui se fonde sur les rapports humains, malgré l'intrusion de la mécanisation ¹ ?

¹ Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, traduit par Irmeline Lebeer et traduit par Françoise Rosset, Paris, Denoël, 1990, p. 463.

Sous le terme d'éternité, Giedion n'entend pas l'utopie qui confisque l'espace et le temps, mais l'institution même de la ville, telle qu'elle se perpétue sous les formes diverses du rassemblement. Comme Rowe, Giedion cherche lui aussi à faire de l'architecture la technique qui équilibre les jeux de la force et de la forme.

La précarité de notre forme de vie a accentué le besoin de changement et engendré, par contrecoup, une attitude tout-à-fait nouvelle dans l'organisme urbain. On a pris parfaitement conscience du fait qu'il faut répondre simultanément à des besoins divers et qu'il est nécessaire de faire de la ville un « champ dynamique » de forces corrélatives et interdépendantes.

Au lieu d'un plan général, comme on en dressait au début du siècle, l'urbanisme exige à l'heure actuelle un programme général flexible, capable de tenir compte des changements temporels, c'est-à-dire de laisser la porte ouverte au hasard ².

Leur différend est en réalité interne à l'héritage wölfflinien. Au problème de l'entropie des formes urbaines toujours menacées de se dissoudre par les forces sociales, Rowe propose une cristallisation allégorique mais dont les assemblages manquent d'une inscription historique. Giedion propose pour sa part une cristallisation planificatrice dont la dimension « ouverte » ne fait que trahir une confiscation du temps.

Le problème des grandes métropoles se pose à nouveau. Son avenir réside dans les possibilités de l'époque et les souhaits et désirs du peuple. Mais la métropole existe ici avec nous et nous ne pouvons pas d'un seul coup réduire son étalement infini à l'échelle humaine. Même ainsi, il existe des preuves évidentes d'un processus d'humanisation toujours croissant qui ne se laissera plus réprimer. Aujourd'hui, il est de notoriété publique que le patchwork indépendant de projets isolés de déminage des bidonvilles ne fait qu'aggraver le chaos. La nouvelle planification ne peut naître que de points réels de cristallisation ³.

Si la recherche de Giedion entre la vie intérieure et la vie collective s'est cristallisée dans les notions de monumentalité et de planification ouverte, c'est parce que sa recherche était celle d'une unité entre le mouvement et le repos, d'une « alliance de la structure géométrique et de la forme organique ⁴ ».

² *Ibid.*, p. 483.

³ Sigfried Giedion, *Walter Gropius*, New York: Dover Publications, 1992, p. 88.

⁴ S. Giedion, *Espace, temps, architecture*, *op. cit.*, p. 486.

*Un plan d'urbanisme doit établir un équilibre harmonieux et vivant entre toutes ces parties. [...] Ces rapports subtils sont des éléments qui décident du charme d'une ville. C'est sur eux que repose la véritable harmonie des différentes fonctions d'une communauté. [...] De cette manière, la ville passera peut-être de son état statique à celui d'un organisme vivant*⁵.

Walter Benjamin n'est pas étranger à l'influence de Wölfflin⁶. Mais s'il a, très tôt dans son questionnement sur la technique moderne, exprimé une admiration pour le travail de Giedion et une vision partagée quant à l'incompréhension de la technique au dix-neuvième siècle, sa réflexion sur l'allégorie et sa critique de la violence mythique enlèvent la conception architecturale à cette dialectique de la force et de la forme et à son devenir entropique. Dans sa critique de Baudelaire, tout comme dans ses thèses sur le concept d'histoire, Benjamin expose la nécessité de dépasser l'intention allégorique. La nécessité du dépassement du régime de l'allégorie relève de deux raisons, historique et politique. Premièrement, le déploiement de la technique moderne a changé la nature de la relation entre origine, art et société : la conception « authentique » de l'art de Baudelaire, aussi engagée soit-elle dans un refus de discerner l'art de la vie, ne fait que poursuivre le retrait social de l'artiste, retrait qui aboutit, selon Benjamin, au culte de l'art pour l'art. Deuxièmement, l'origine de l'art, dans la modernité, n'est plus à chercher dans les formes propres de l'art, mais directement dans les formes sociales. C'est pourquoi le grand projet de Benjamin consiste à passer de *l'intention allégorique* à *l'image dialectique*, du poème à l'action. Ce passage de l'allégorie à l'image dialectique est une construction en tout point historique : elle est le passage de la domination à la révolte politique. Benjamin s'en explique ainsi :

⁵ *Ibid.*, p. 460.

⁶ Anthony Vidler, *Warped space : art, architecture, and anxiety in modern culture*, Cambridge (Mass.) London, the MIT press, 2000, 301 p.

Bien des choses sont naturellement, pour le collectif, intérieures, qui sont extérieures pour l'individu. Les architectures, les modes, et même les conditions atmosphériques sont, à l'intérieur du collectif, ce que les sensations cénesthésiques, le sentiment d'être bien portant ou malade sont à l'individu. Et tant qu'elles gardent cette forme onirique, informe ou inconsciente, elles sont des processus naturels au même titre que la digestion, la respiration, etc. Elles restent dans le cycle de la répétition éternelle, jusqu'à ce que le collectif s'en empare, dans la politique, et fasse avec elle de l'histoire ⁷.

Mais en quoi la dimension allégorique est-elle nécessaire ? Pourquoi ne pas directement s'appuyer sur les forces sociales et l'« objectivité de la technique moderne » au sein des rapports de production afin de construire une nouvelle séquence historique ? Le travail de l'allégoriste est nécessaire car l'homme n'accède pas directement au temps historique. L'homme accède au temps historique par la technique, et plus précisément par un travail dialectique qui lui permet de s'emparer des formes fétiches de la marchandise, et d'y discerner la part de vie enfouie sous la domination, « la petite monnaie de l'actuel ⁸ » qui justifie de changer le cours de l'histoire. Il convient de revenir sur le lien que propose Benjamin entre allégorie et forme marchande. C'est par ce lien que Benjamin s'extrait de la dialectique marxiste doctrinaire, lukácsienne, de la détermination des superstructures par les infrastructures, et conduit la question suivante : comment ce qui semble mort peut-il être expressif et contenir un espoir de salut ?

Si la ville et l'architecture sont les lieux de la domination de la marchandise, de la formation d'un temps homogène et vide, d'un temps calculé et rabattu sur l'espace comme l'écrit Lukács, ni la ville ni l'architecture ne sont cependant hors du temps, ou détemporalisées. La ville et l'architecture sont au contraire, elles aussi, prises dans le courant du temps, et précipitées dans l'obsolescence de la production destructrice. Dans son premier exposé des *Passages*, Walter Benjamin exprime ce rapport au temps comme un déclin, la chute des valeurs dans la temporalité du système productif.

⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, les Éd. du Cerf, 1989, p. 407.

⁸ Walter Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 372.

*Avec l'ébranlement de l'économie marchande, nous commençons à percevoir les monuments de la bourgeoisie comme des ruines bien avant qu'ils ne s'écroulent*⁹.

Peu de temps suffit au capitalisme pour que ses productions ne deviennent des ruines. Nul besoin d'un horizon catastrophiste, il suffit simplement d'un peu de temps pour que ce qui se présente comme le progrès ne se révèle être qu'un amoncellement sans vie. La notion de déclin est ici propre à la sécularisation des phénomènes. Elle se distingue, et Benjamin insiste là-dessus, de la notion de déclin que développe Oswald Spengler et qui conçoit, à travers ce déclin, l'espoir mystique d'un renouveau¹⁰. Au contraire, la notion de déclin selon Walter Benjamin met en avant une dimension *actuelle* du déclin, qui le lie au phénomène de profusion des biens obsolètes que génère l'économie marchande. Mais si les biens de consommation s'épuisent aussitôt qu'ils ne répondent plus aux sollicitations du marché, leur ruine n'est que le témoignage de la détermination totale de l'infrastructure économique sur les superstructures. A travers leur déclin, comment ces hiéroglyphes conservent-ils une valeur ?

*Certes la lutte des classes touche les nécessités premières, mais les superstructures sont vivantes. Et c'est elles qui, même à travers la domination, laissent apercevoir un possible : Elles sont vivantes dans ce combat (pour les choses brutales et matérielles), sous forme de confiance, d'humour, de ruse, de persévérance, et elles ont un effet rétroactif sur le lointain du temps*¹¹.

La vingtième thèse de Benjamin sur le concept d'histoire affirme que, même hors du marché et hors d'usage, les marchandises, pour peu qu'on sache les interpréter, sont susceptibles de renaître. Davantage, c'est à travers leur déclin que se révèle leur authenticité de laquelle nous pouvons espérer une transformation dialectique du temps : l'« effet rétroactif ». Dans les *Affinités électives de Goethe*¹², texte que Benjamin écrit en 1922 – date qui témoigne de l'intérêt bien antérieur à la lecture de Marx pour la question des superstructures et surtout de l'art –, Benjamin a mis en avant une opposition au sein même de l'œuvre d'art entre ce qu'il appelle la « teneur chosale » de l'œuvre et sa « teneur

⁹ Walter Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 66.

¹⁰ Walter Benjamin, « Théorie du fascisme allemand. A propos de l'ouvrage collectif Guerre et Guerriers, publié sous la direction d'Ernst Jünger », dans *Œuvres II, op. cit.*

¹¹ Walter Benjamin, *Œuvres III, op. cit.*, p. 430.

¹² Walter Benjamin, *Œuvres I, op. cit.*

de vérité ». Dans son analyse du roman de Goethe, Benjamin explique comment la teneur chosale renvoie à la dimension historique de l'œuvre, que nous considérons à travers le contexte de sa production ou de sa création, ou encore à travers la situation biographique de son auteur. La teneur chosale est une dimension irréductible à l'œuvre d'art, nécessaire à sa compréhension, mais néanmoins circonscrite à l'espace du commentaire factuel. Seule la critique, en prenant appui sur les faits de la teneur chosale, atteint le caractère authentique de l'œuvre : la teneur de vérité qui est la « forme interne », l'unité fonctionnelle de tous les éléments.

Les notions de déclin et de sécularisation prennent sens à travers cette opposition. Le temps passant ne laisse pas nécessairement les marchandises dans l'oubli. Au contraire, le travail du critique et de l'historien matérialiste dépoussière les marchandises de leur teneur chosale pour les restituer comme vérité. C'est en ce sens que la mort ou l'obsolescence joue un rôle puissant dans la conception temporelle de Walter Benjamin, comme l'avait bien saisi Adorno qui avait consacré un séminaire entier à l'analyse de l'*Origine du drame baroque allemand*. La sécularisation et le déclin révèlent les significations cachées des choses parce qu'elles rendent plus visibles cette séparation entre teneur chosale et teneur de vérité, entre *physis* et signification, entre la matière et le contenu, faisant resplendir la signification par-delà son actualité déclinante.

*Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis et la signification*¹³.

Mais encore faut-il que les objets aient été frappés d'une quelconque vérité. C'est ici que Walter Benjamin occupe une place marginale dans le marxisme. Dans le procès de la totalité que le marxisme de Lukács impose à travers la notion de réification, il n'y a pas de vie. Les superstructures nées du calcul objectif sont des superstructures mortes, incapables d'une quelconque vérité. L'originalité de Benjamin est d'avoir transposé la notion d'*origine* du modèle théologique dans les termes de l'analyse marxiste. Par la notion d'*origine*, Benjamin affirme un principe de vie, gage d'une teneur de vérité.

¹³ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller et traduit par Irving Hirt, Paris, Flammarion, 2000, p. 178.

Dans son *Origine du drame baroque allemand*, Benjamin expose sa théorie de la connaissance à laquelle il invite l'historien ou le critique.

[L'historien] doit considérer un [...] fait comme certain que si sa structure la plus intime apparaît essentielle pour le révéler comme origine. C'est l'authentique – le sceau de l'origine dans les phénomènes – qui est l'objet de la découverte ¹⁴.

On reconnaît l'origine dans les phénomènes à son « effet rétroactif » : l'origine est restauration du monde des Idées, restauration de la langue adamique qui différencie le langage de la communication. Mais cette restauration est en même temps inachèvement puisque ce travail de l'anamnèse se réalise lui-même dans le mouvement permanent de la matière, au sein du déclin et de la sécularisation. L'origine ne se manifeste jamais en tant que telle ; c'est la *vie de l'origine* que nous reconnaissons. Jusque dans son travail sur Goethe, c'est l'œuvre d'art qui est garante de l'origine et de son déploiement historique. A partir des *Passages* et par le fait que c'est l'économie qui est le phénomène originaire à partir duquel le monde sensible se déploie, la vie de l'authentique, comme le remarque Stéphane Mosès, « n'est plus à chercher dans le destin des œuvres d'art, mais avant tout dans l'évolution des formes sociales ¹⁵ ».

Ce déplacement de l'origine au sein des rapports sociaux est central dans les *Passages*. Il implique, tout d'abord, de sortir l'histoire de l'art de la réification. Il ne peut y avoir une histoire de l'art qui ne serait pas intégrée à l'histoire du système productif. Walter Benjamin s'inscrit en ce sens, non seulement dans l'héritage d'Aloïs Riegl et d'Heinrich Wölfflin qui ont interrogé ces liens entre art, technique et production, mais aussi dans la filiation des historiens de l'art marxistes, comme Mehring et Fuchs, afin de sortir de la « barbarie de la culture » et d'intégrer à la question de l'art les objets monumentaux comme les objets les plus ordinaires d'une époque. Mais le déplacement de l'origine au sein des rapports sociaux implique par ailleurs, et surtout, de comprendre comment *la vie de l'origine* se déploie dans les rapports sociaux et anime les superstructures, les produits de la mode comme de la ville.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵ H. Wismann et École des hautes études en sciences sociales (eds.), *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 826.

Origine et formes sociales

Parmi les nombreuses citations que Walter Benjamin recueille dans ses *Passages*, le texte de 1937 de Roger Caillois intitulé *Paris, mythe moderne*, bien que publié tardivement au regard des *Passages*, fait partie des textes les plus inspirants qu'utilise Benjamin. C'est à sa lecture que l'on comprend comment le déploiement économique de la ville moderne (concentration du capital, essor démographique, multiplication des techniques à l'échelle de masse) a en retour animé les superstructures de la ville et de l'architecture. Ce que Caillois appelle le « mythe moderne » n'est pas la violence mythique dont parle Benjamin. Le mythe moderne est le déploiement économique comme phénomène originaire qui transparaît dans les formes matérielles de la ville.

En quoi Paris, au dix-neuvième siècle, est-il devenu un mythe ? Et quel type de mythe est Paris ? L'analyse de Caillois tient en trois temps. Le premier temps définit Paris comme un mythe *moderne*. Ce qui caractérisait jusqu'alors le mythe – non moderne – était son appartenance à une collectivité et l'autorité qu'il y exerçait, sa force de coercition. La particularité du mythe *moderne* réside dans le changement de la nature de cette force de coercition. Il n'y a dans la modernité aucun récit tragique contenant cette culpabilité sacrée qui puisse faire figure d'autorité et « peser sur les masses ». En ce sens, selon Caillois, nous n'avons pas de mythe. Mais l'essor démographique des villes a produit de la littérature. Avec la presse, avec les techniques de reproduction qui massifient la littérature, celle-ci s'est en retour introduite dans le collectif urbain : plus diffuse dans l'imaginaire, la littérature, *via* la presse, est néanmoins de même nature que le mythe, elle nous influence et nous donne le sens du possible et de l'impossible. Le mythe s'est ici transformé en une sociologie littéraire qui définit les contours de nos actions.

Il est évident que le projet des *Passages* a pris la mesure de cette dimension sociologique du mythe. Walter Benjamin puise dans toute la littérature sur la ville, à travers un spectre littéraire extrêmement vaste, les « faits sociaux » qui structurent les rapports de l'homme moderne à la ville.

Le second temps de la formation mythique de la ville montre que la littérature, ou plutôt le « fait littéraire » a trouvé dans la ville sa plus grande scène. Caillois mesure la profusion de textes littéraires au dix-neuvième siècle ayant pour cadre

Paris. La ville n'a plus besoin, à la différence du mythe, du « recul du temps et de l'espace [pour que le] milieu tragique [...] apparaisse ¹⁶ ». Autrement dit, par la littérature, par la répétition littéraire – œuvre d'art ou littérature la plus banale –, l'imaginaire se superpose à la ville. C'est ce que Walter Benjamin appelle, à travers son analyse des techniques de reproduction, la *littérisation de nos conditions d'existence* ¹⁷.

Le troisième temps de la formation mythique de la ville donne une réalité à cet imaginaire, une réalité fantasmatique.

Comment, dans ces conditions, ne se développerait-il pas en chaque lecteur la conviction intime, qu'on perçoit encore aujourd'hui, que le Paris qu'il connaît n'est pas le seul, n'est pas même le véritable, n'est qu'un décor brillamment éclairé, mais trop normal, dont les machinistes ne se découvriront jamais et qui dissimule un autre Paris, le Paris réel, un Paris fantôme, nocturne, insaisissable, d'autant plus puissant qu'il est plus secret, et qui vient à tout endroit et à tout moment se mêler dangereusement à l'autre ¹⁸?

Ce monde des possibles suppose une ville immense et labyrinthique, ville imaginaire qui trouve dans l'explosion démographique et la croissance des villes une réalité. Elle suppose encore une sensibilité pour s'y retrouver, sensibilité que possède le héros dans sa soif de conquête. Il est clair que pour Walter Benjamin, ce héros est d'abord le baron Haussmann. On trouve dans les *Passages* cette idée très clairement formulée :

Haussmann qui reprend le « A nous deux maintenant ! » de Rastignac devant le plan de Paris ¹⁹.

Haussmann est la figure héroïque qui répond au mythe de la ville moderne par une violence qui est celle d'un pouvoir lui-même mythique. Mais comme le montre aussi bien Benjamin dans ses *Passages* que Caillois dans son *Paris mythe moderne*, Haussmann n'est pas le seul héros de Paris, et le labyrinthe de la ville moderne se partage entre au moins trois héros concurrentiels : un héros moderne et

¹⁶ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, op. cit., p. 157.

¹⁷ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, Société française de photographie, 1996.

¹⁸ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, op. cit., p. 160.

¹⁹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 168.

dominateur, un héros romantique et mélancolique, et un héros moderne et énergique.

En somme, ni le héros romantique, ni le héros moderne ne sont satisfaits de l'état de fait que leur crée la société. Mais l'un s'en écarte alors que l'autre en décide la conquête, si bien que le Romantisme aboutit à une théorie de l'ennui, le sentiment moderne de la vie à une théorie du pouvoir ou, au moins, de l'énergie ²⁰.

Dans les *Passages*, ces rôles se distribuent aisément. Le retrait baudelairien conduit à une théorie de l'ennui. La conquête moderne aboutit avec Haussmann à une théorie du pouvoir ; la conquête révolutionnaire à une théorie de l'énergie.

La nuance ou la différence que suggère Caillois entre pouvoir et énergie est décisive quant à la tentative de Benjamin de fonder une nouvelle pensée héroïque de la modernité ; un héroïsme qui permette une sortie de la dimension mythique attachée au pouvoir, car tout pouvoir est mythique selon Benjamin. Tout pouvoir confisque l'espace et le temps et intériorise les rapports de force. Le pouvoir ne libère pas la force mais la bride dans des rapports formalisés par la technique, celle de l'architecture comme celle du droit. Il manque ici une théorie de l'énergie, une théorie qui ne dialectise pas l'énergie et sa formalisation, et une théorie qui ne conçoive pas la vie intérieure comme une richesse intérieure, mais comme une « structure ²¹ » de la technique moderne et des rapports productifs.

Pour Benjamin, ce n'est pas la violence ou la force qui est en elle-même un problème, mais l'intériorisation qu'en fait tout pouvoir : à travers la configuration du pouvoir, la violence qui fut d'abord un simple moyen (une lutte de forces) devient un moyen immédiatement asservi à une fin (une confiscation historique de la force). Cette *Critique de la violence*, Walter Benjamin la développe en mettant en avant l'entropie qui menace tout pouvoir : l'oubli progressif, la diminution progressive de la force qui constitue tout pouvoir. Cela, dans les termes

²⁰ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 169.

²¹ « Car les figures de Klee ont été pour ainsi dire conçues sur la planche à dessin, et, à l'instar d'une bonne voiture dont même la carrosserie répond avant tout aux impératifs de la mécanique, elles obéissent dans l'expression des visages avant tout à leur structure interne. A leur structure plus qu'à leur vie intérieure : c'est ce qui les rend barbares. » W. Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 367.

du droit, se traduit par le recul de la dimension fondatrice du droit au profit de sa dimension conservatrice ²².

A la suite des *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel, Benjamin oppose ainsi la grève politique, telle que la prônait alors les sociaux-démocrates allemands (c'est-à-dire à visée de la conservation du pouvoir), à la grève prolétarienne (qui vise la suppression de toute la violence d'Etat). La première est encore habitée par la violence de l'Etat ; la seconde est moyen pur, « bouleversement que cette sorte de grève provoque moins qu'elle ne le réalise ²³ ». Dans sa *Critique de la violence*, Benjamin précise davantage encore ce que sont les moyens purs. D'innombrables exemples nous en sont donnés selon lui, dans la vie privée, à travers la culture du cœur : la courtoisie, la sympathie, la confiance. Le dialogue nous en montre la signification : les moyens purs ne sont jamais des solutions immédiates, mais médiates. Ils ne règlent pas le conflit directement entre les hommes, mais par l'intermédiaire des choses et du langage. C'est pourquoi, écrit Benjamin, « la technique au sens le plus large du mot est leur domaine le plus propre ²⁴ ».

A travers la notion de moyens purs, Benjamin propose une autre conception de la technique moderne. Il ne s'agit pas de constituer un nouvel ordre social, prolétarien, qui se substituerait à l'ordre social existant, mais de donner une positivité à notre barbarie moderne. L'énergie du barbare ne repose ni sur la tradition, ni sur l'espoir d'un monde meilleur, mais sur la technique à sa disposition et sa bonne conduite. Qu'il s'agisse d'une automobile ou d'un chapeau de paille, le barbare distingue au sein de la technique ce qui relève d'une « machinerie » et ce qui relève de la nature ou de la vie de l'origine.

²² « La chose dure jusqu'au moment où soit des violences nouvelles, soit les violences précédemment réprimées l'emportent sur la violence jusqu'alors fondatrice de droit, et de la sorte fonde un droit nouveau pour un nouveau déclin. C'est sur la rupture de ce cercle magique des formes mythiques du droit, sur la destitution du droit, y compris les pouvoirs dont il dépend, et qui dépendent de lui, finalement donc du pouvoir de l'Etat, que se fondera une nouvelle ère historique. » Walter Benjamin, *Œuvres I, op. cit.*, p. 242.

²³ W. Benjamin, *Œuvres I, op. cit.*

²⁴ *Ibid.*

La nature et la technique, le primitivisme et le confort se confondent ici parfaitement, et sous les yeux des gens fatigués par les complications sans fin de la vie quotidienne, de gens pour qui le but de la vie n'apparaît plus que comme l'ultime point de fuite dans une perspective infinie de moyens, surgit l'image libératrice d'une existence qui en toute circonstance se suffit à elle-même de la façon la plus simple et en même temps la plus confortable, une existence dans laquelle une automobile ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille, et où le fruit sur l'arbre s'arrondit aussi vite que la nacelle d'un balcon ²⁵.

LA POLITISATION DE L'ART

Le caractère destructeur

La notion de « politisation de l'art » est le terme d'un développement qui nous conduit de la compréhension de la technique moderne à l'abandon de la domination mythique. Développement qui se traduit, dans le domaine de la technique, par un abandon de la fonction culturelle de l'art et aboutit à sa *praxis*, à la fonction politique de la technique intégrée au sein des rapports sociaux.

La transparence de la technique aux rapports de production ne mène pas Benjamin à élaborer une théorie du pouvoir où les forces sociales se trouveraient stabilisées. Sa critique de la violence fait appel, sous le terme de « violence divine », à une violence « destructrice ». Si la *Critique de la violence* date de 1921, *Expérience et pauvreté* et *Le caractère destructeur*, deux textes également antérieurs aux *Passages*, exposent déjà le sens de la technique « destructrice ». Par la destruction des fondations mythiques, la technique nous rappelle au temps historique des rapports réels de production. Mais la destruction, en tant que technique, nous préserve-t-elle de l'entropie aussi bien que de la mélancolie ? Quel est le pouvoir de temporalisation de la technique, et particulièrement de l'architecture, au sein de la philosophie de l'histoire de Benjamin ?

Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet rajeunit parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur résoudre parfaitement son propre état, voire en extraire la racine carrée. [...] Le caractère destructeur est toujours d'attaque. Indirectement du moins, c'est la nature qui lui prescrit son rythme ; car il doit la devancer. Faute de quoi, elle se chargera elle-même de la destruction ²⁶.

²⁵ W. Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 372.

²⁶ *Ibid.*, pp. 303-331.

La technique « destructrice », qui est la technique du barbare moderne et qui en ce sens se différencie radicalement des fétiches de la marchandise, positionne le moderne à la pointe du temps, dans la plus grande perspicacité de son actualité, et cela sans répit. S'il souhaite échapper à la catastrophe, le moderne doit la devancer. Il doit mobiliser toute sa technique pour ce plan simple : « transmettre les situations en les rendant maniables et en les liquidant ²⁷ ».

Afin de mieux comprendre en quoi la furtivité est le temps de la *praxis* benjaminienne, il est nécessaire de revenir sur la conception de la technique que Benjamin développe contre la notion d'art. Qu'est-ce que la technique selon Benjamin, ou plus exactement quelle est la situation de la technique dans la modernité ? A cette question, Benjamin répond qu'à partir dix-neuvième siècle la technique est devenue visible.

Voici comment les choses apparaissent dans une perspective européenne : au Moyen-âge et jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, le développement de la technique dans toutes les productions artisanales a été plus lent que celui de l'art. L'art pouvait prendre le temps de dissimuler de multiples façons les procédés techniques. Mais les bouleversements qui commencent vers 1800 imposèrent leur rythme à l'art, et plus ce rythme devint haletant, et plus la domination de la mode se fit sentir dans tous les domaines. On en vint enfin à la situation actuelle : il est possible d'envisager que l'art ne puisse trouver le temps de s'insérer d'une façon ou d'une autre dans le processus technique ²⁸.

Non seulement la vitesse avec laquelle a émergé la technique moderne supplante la lenteur de l'art, mais ce qui en fait la nouveauté, c'est sa valeur d'exposition. Par la notion de valeur d'exposition, Walter Benjamin articule la technique à l'économie : l'opposition entre la valeur d'usage et la valeur d'échange se répercute, dans le domaine de la technique, entre valeur culturelle de l'art et valeur d'exposition des techniques mécanisées. C'est à partir de *L'œuvre d'art* que Benjamin développe ces trois arguments, qui sont les conséquences directes de la technique moderne : la fin de la fonction de l'art et l'authenticité de la technique, la proximité des biens aux masses, la pénétration du monde par la technique.

²⁷ *Ibid.*, p. 332.

²⁸ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 190.

La fin de la fonction de l'art et l'authenticité de la technique

La compréhension de la technique moderne, son authenticité, implique d'abandonner la notion d'art. La compréhension de la technique moderne comme reproduction mécanisée amène Benjamin à différencier celle-ci des techniques de reproduction connues depuis l'Antiquité jusqu'au dix-neuvième siècle (la fonte et l'empreinte chez les Grecs, ou encore la gravure sur bois ou l'imprimerie), et cela pour deux raisons. Premièrement parce que, comme nous le montre la photographie, la main est déchargée du travail de la technique (c'est l'idée que la technique est extérieure à l'homme) ; et deuxièmement, parce que, comme le montre le cinéma, la reproduction est *quasi*-immédiate. Production en série, ou indépendance radicale envers tout original, et immédiateté rompent l'unicité (le *hic* et *nunc*) des constructions. Ainsi l'*aura* du monde s'en trouve-t-elle liquidée. A ce titre, rien de nouveau : la photographie s'inscrit dans la longue histoire concurrentielle de la fonction mémorielle de l'art entre l'architecture et les techniques de reproduction ²⁹.

La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur. [...] Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique ³⁰.

L'œuvre d'art est, selon Benjamin, liée à ce culte originaire, lié à la transmission de cette tradition. Mais la reproduction ne revient pas pour autant à dire que tout ce qui provient de la technique mécanisée est radicalement inauthentique, ou anhistorique. Au contraire, une grande partie du travail de Benjamin sur le dix-neuvième siècle consiste à chercher ce qui se laisse rétrospectivement comprendre d'un témoignage sur la nature de la technique, dans les balbutiements de cette « seconde technique », malgré ou à travers les formes artistiques qui l'ont masquée. Les passages, en tant que typologie architecturale pré-haussmannienne, sont considérés par Benjamin comme l'enfance de la technique moderne au dix-neuvième siècle. Ils font partie d'un âge d'or d'expressions historiques des

²⁹ Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, 272 p.

³⁰ Walter Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 275.

virtualités de la technique avant son recouvrement définitif par l'art haussmannien.

A chaque figure vraiment nouvelle de la nature – et au fond, la technique aussi en est une – correspondent de nouvelles « images », que chaque enfance découvre pour les incorporer au trésor d'images de l'humanité ³¹.

Ces images de rêves, il s'agit, pour l'historien, de les saisir comme le témoignage d'une technique authentique telle qu'elle apparaît, dévoilée rétrospectivement par l'histoire. Il s'agit de les saisir, à l'époque de la marchandise, comme l'énergie de ce qui est mort, comme ce qui perdure de vérité à travers leur valeur marchande. C'est le travail de Benjamin avec les passages parisiens. Il les extrait de leur teneur chosale, du contexte bourgeois, « artistique » dans lequel ils se sont développés, pour en restituer la teneur de vérité, c'est-à-dire leur modernité authentique, leur témoignage technique.

Rien n'est plus explicite de ces « images de l'humanité » que l'analyse du *Crystal Palace* que propose l'historien A. G. Meyer, que Benjamin relève dans le livret R des passages consacrés aux miroirs, et qui présente cette profondeur temporelle authentique de la modernité :

Quant au principe de base, ce procédé n'a rien de totalement nouveau ; sa préhistoire nous ramène au contraire des siècles, et même des millénaires en arrière. Car elle commence lorsqu'on couvrit les murs de brillantes plaques de métal / ... C'est le premier pas sur le chemin qui mène à la nouvelle conception de l'espace représentée par le palais de Cristal. Dans la crypte de Mycènes, cette conception a peut-être même été traduite avec tant de détermination que l'on a dissous l'espace tout entier dans cet éclat ³².

En citant Meyer comme en s'appuyant sur les analyses de *Construire en France, construire en fer, construire en béton* ³³ de Giedion, Benjamin oppose l'art à la technique, et découvre la seconde sous la première : le *Crystal Palace* de la modernité sous le *Crystal Palace* de la marchandise. La modernité est celle de l'ouverture de l'espace à travers la technique, ouverture dont le principe constructif est la couverture. Meyer et Giedion formulent la même thèse du métal au béton, à savoir que la halle, la serre, ou le voile de béton, sont les éléments qui

³¹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 407.

³² *Ibid.*, p. 556.

³³ Sigfried Giedion, *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, traduit par Guy Ballangé, Paris, Éditions de la Villette, 2019, vol. 1/.

donnent cette qualité spatiale moderne : il s'agit avant tout d'un *Breitraum*, un espace dégagé des contraintes du partitionnement. Cet « espace large » est celui des masses, dorénavant accessible à tous à travers les gares, les grands magasins, les constructions des Expositions Universelles, à commencer par la tour Eiffel.

Les formes techniques de construction (par opposition aux formes artistiques) ont ceci de spécifique que leur progrès et leur réussite sont proportionnels à la transparence de leur contenu social. (D'où l'architecture de verre.) ³⁴

Image supprimée de la version diffusée

Galerie des Machines, 1889, photographie extraite de Construire en France, construire en fer, construire en béton

Par le terme de transparence de la technique à son contenu social, Benjamin n'entend pas simplement la confiscation des forces par un « style », mais l'émancipation des forces à laquelle invite la technique moderne dans sa plus grande authenticité. On trouve, dans les *Passages*, une formulation plus

³⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 482.

significative encore de l'adéquation de la technique à la « force motrice » de l'histoire.

C'est maintenant seulement que [les dates] du XIX^e doivent prendre leur physionomie. Surtout grâce aux dates de l'architecture et du socialisme ³⁵.

La transparence de la technique

Le lien qu'opère Benjamin entre architecture et socialisme résulte de la proximité de la technique aux masses. Avec la reproduction mécanisée change également la perception de l'œuvre d'art. Les conditions de perception passent dorénavant par les masses, par le fait d'une réception collective – ce que nous montre aussi bien la presse, que le cinéma et la métropole, l'essor de la grande ville ou de l'urbain.

C'est pourquoi l'architecture est la technique qui ressemble le plus au cinéma selon Benjamin. Et le lien entre architecture et cinéma n'est le fait ni d'un récit ni de la technique du montage, mais avant tout d'un phénomène de réception.

De tout temps, l'architecture a été le prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective ³⁶.

Cinéma et architecture partagent ce trait essentiel à la seconde technique qui est d'être perçue simultanément par le plus grand nombre et d'une façon distraite, c'est-à-dire davantage par l'usage que par la contemplation. Au « joujou pour l'œil » qu'étaient les perspectives artistiques d'Hausmann, répond une réception tactile de la seconde technique. Cette réception tactile, cette formation de la connaissance par la technique, est, à lire Benjamin, transparente à la formation du prolétariat, ou mieux encore transparente à la conscience prolétarienne. Il y a deux raisons à cela. Premièrement, de la même façon qu'avec la division du travail, chacun devient expert de quelque chose, la seconde technique positionne l'homme en situation de juge. Contre la poïétique aristotélicienne et son principe d'identification, la technique, en tant qu'elle est extérieure à l'homme, le met à distance et cultive son attention. Deuxièmement, de même que le prolétariat doit, par la répétition des luttes, prendre conscience de son devenir historique, la

³⁵ *Ibid.*, p. 562.

³⁶ Walter Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 311.

seconde technique, à travers son accoutumance, porte en elle un pouvoir d'aperception.

Car des tâches qui s'imposent à la perception humaine aux grands tournants de l'histoire il n'est guère possible de s'acquitter par des moyens purement visuels, autrement dit par la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à la réception tactile, c'est-à-dire à l'accoutumance. [...] Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établi à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles ³⁷.

La nature inconsciente de la technique

Authenticité et transparence de la technique nous donnent un accès indirect à la connaissance du monde. L'aperception de la modernité passe par le déploiement des forces de l'inconscient vers la conscience pour qu'en retour l'homme puisse orienter son action sur le monde. La participation de la technique au déploiement de la nature, autre nom de la vie de l'origine, se présente tout d'abord à nous de façon indirecte.

Quand la société parviendra-t-elle au stade où les formes [de la technique], ou celles qui en seront nées, nous apparaîtront comme la forme de la nature ³⁸?

La technique est d'abord un seuil. Le seuil est un thème fondamental des passages, seuils où l'on est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, distrait et attentif, à la fois conscient et inconscient, seuils que les appareils de reproduction ont intensifiés :

³⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., 312.

³⁸ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 414.

Nos bistrot et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages. Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Le rôle de l'agrandissement n'est pas seulement de rendre plus clair ce que l'on voit « de toute façon », seulement de façon moins nette, mais il fait apparaître des structures complètement nouvelles de la matière ; de même, le ralenti ne met pas simplement en relief des formes de mouvement que nous connaissions déjà, mais il découvre en elles d'autres formes, parfaitement inconnues, « qui n'apparaissent pas seulement que comme des ralentissements de mouvements rapides, mais comme des mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels ». Il est bien clair, par conséquent, que la nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle aux yeux. Elle est autre surtout parce que, à l'espace où domine la conscience de l'homme, elle substitue un espace où règne l'inconscient ³⁹.

Cette passivité de la conscience à travers laquelle la force se déploie en quelque sorte sans maîtrise, s'accompagne en retour d'une intensification du réel et de la technique par la volonté une fois celle-ci acquise à la conscience. Benjamin compare tout technicien à un chirurgien qui pénètre en profondeur dans le corps du patient comme dans la trame du donné pour en faire apparaître toute l'étendue de la matière. La technique agit ici d'une façon tout à fait semblable à la notion de perspective, elle nous dévoile un arrière-monde jusqu'alors invisible : simplement le point de fuite ne se situe plus dans le lointain de l'horizon mais dans les corps réels que la technique pénètre toujours plus profondément.

La collectivité aussi est de nature corporelle. Et la phusis qui pour elle s'organise en technique ne peut être produite dans toute sa réalité politique et matérielle qu'au sein de cet espace d'images avec lequel l'illumination profane nous familiarise. Lorsque le corps et l'espace d'images s'interpénétreront en elle si profondément que toute tension révolutionnaire se transformera en innervation du corps collectif, toute innervation corporelle de la collectivité en décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité sera parvenue à cet autodépassement qu'appelle le Manifeste communiste ⁴⁰.

L'autodépassement, la décharge révolutionnaire plus encore que le marxisme-léninisme, est l'origine et l'aboutissement de la réflexion de Benjamin sur la

³⁹ W. Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 305.

⁴⁰ W. Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 134.

modernité, sur la technique et sa transparence avec le corps social. La technique innerve le corps social. Et cette innervation est une « *mimesis* ⁴¹ » qui n'a plus trait à l'apparence de l'art (*Schein*) mais à son jeu (*Spielraum*), jeu libre de la transparence des forces où la technique agit comme organe du corps social en perpétuel devenir parce qu'en retour perpétuellement stimulé par elle.

La seconde technique est à peine assurée dans ses premières acquisitions révolutionnaires, que déjà les instances vitales de l'individu, réprimées du fait de la première technique - l'amour et la mort - aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur.

La technique n'est plus en rien étrangère à l'homme. Au contraire, elle est mise au service de sa puissance générique : « l'amour et la mort ». On retrouve bien ici l'influence wölfflinienne, l'opposition entre les polarités essentielles de l'art, du mouvement et du repos. Simplement Benjamin les a déplacées de l'espace de la représentation à celui de la *praxis*. Le mouvement n'est plus celui des lignes concaves et convexes de la sculpture, mais des masses en mouvement et du corps de la collectivité. La géométrie n'est plus celle de la trame du tableau, mais celle des structures des ingénieurs à la construction desquelles s'élançe l'ouvrier des grandes villes.

C'est dans les escaliers battus par le vent de la tour Eiffel ou, mieux encore, entre les poutres métalliques d'un pont transbordeur qu'on découvre l'expérience esthétique fondamentale de l'architecture d'aujourd'hui : les choses – les navires, la mer, les immeubles, les mâts, le paysage, le port – passent au travers d'un mince filet de fer qui demeure tendu dans l'espace. Elles perdent leur forme bien délimitée, elles se mêlent dans un même mouvement tournant vers le bas, elles se confondent toutes en même temps ⁴².

⁴¹ W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 234.

⁴² W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 475.

Image supprimée de la version diffusée

Escaliers suspendus à l'intérieur de la tour Eiffel, 1889, photographie extraite de
Construire en France, construire en fer, construire en béton

Benjamin propose de cette harmonie une formulation fouriériste, dans une version de *L'œuvre d'art* de 1936.

Sans doute les termes : domination des forces naturelles n'expriment-ils les buts de la technique moderne que de façon fort discutable ; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature – la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. La fonction décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu « harmonien »⁴³.

L'image dialectique

L'harmonie à laquelle aspire Benjamin, l'espace d'images où s'interpénètrent l'espace de la ville et le temps historique aussi bien que celui des consciences, doit, pour se réaliser pleinement, n'être bloqué par aucune violence mythique qui en éliminerait l'ivresse. C'est ici que la notion de destruction devient effective.

On peut lire dans l'œuvre de Benjamin une véritable logique de métamorphose de l'héroïsme moderne qui nous mène de la « violence économique » à la « violence mythique » puis, enfin, à la « violence politique ou divine ».

La violence économique qui, par la division du travail, construit la séparation entre le monde public et le monde privé avait trouvé son premier héros dans la figure du collectionneur, telle qu'elle apparaît dans le travail de Benjamin sous les traits d'Eduard Fuchs. Le geste essentiel du collectionneur est de soustraire les objets au marché et de leur restituer une complétude à travers la construction d'un système encyclopédique qu'est la collection. Il est le premier à engager, écrit Benjamin, « le combat contre la dispersion⁴⁴ ». Néanmoins il s'agit là d'une figure marquée par le mauvais infini, puisqu'une collection n'est jamais complète et tout ce qu'il recueille n'est jamais qu'un fragment du monde. C'est pourquoi le collectionneur doit pouvoir se transformer en allégoriste. C'est là, pour Benjamin, la force de Baudelaire. L'allégoriste est lui aussi travaillé par la signification de la marchandise, mais il en accepte l'aspect fragmentaire, réifié, cet aspect de hiéroglyphe comme l'écrit Marx, précisément parce qu'il est le chiffre qui se révèle à l'initié du monde moderne. L'initié n'est autre que le flâneur qui a su entrer en

⁴³ W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 189.

⁴⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 228.

contact avec la foule, entrer en contact avec la modernité pour en découvrir le sens le plus authentique, le secret des correspondances entre l'actuel et l'origine. Mais on a vu que cette figure de l'allégoriste reste prisonnière de sa passivité, et s'expose à la violence mythique et au long crépuscule des idoles. Elle ne sort pas de ce cercle car sa force de pénétration reste relativement arbitraire et incapable de briser le cercle de l'ennui. Il faut encore suivre ce que Benjamin appelle un « discret sentier de contrebande ⁴⁵ » pour atteindre la dernière métamorphose du héros moderne, celle qui nous mène de l'allégoriste au dialecticien, celui qui enfin s'expose à la violence divine. Le dialecticien représente la conscience historique contre la conscience réifiée. Son travail est en ce sens double : redécouvrir les formes oubliées en remontant vers leur idée originaires (remémoration), et révéler le caractère authentique de la technique qui innerve la force latente. L'image de l'*Ange de l'histoire*, formée au contact du tableau de Klee que possédait Benjamin, est connue, mais il existe dans les *Passages* une autre figure de la compénétration du passé et du présent, plus suggestive concernant l'interpénétration de la technique et de l'image : c'est celle d'un arc tendu entre Breton et Le Corbusier.

Comprendre ensemble Breton et Le Corbusier, cela voudrait dire tendre l'esprit de la France d'aujourd'hui comme un arc qui permet à la connaissance de frapper l'instant en plein cœur ⁴⁶.

D'un côté Breton, et avec lui l'intérêt des surréalistes pour les formes dépassées et marginales de la production au titre desquelles il faut compter les passages parisiens, et de l'autre, Le Corbusier, pour son engagement dans la seconde technique. A défaut d'avoir exploré les liens, tels qu'ils le sont aujourd'hui, entre Le Corbusier et le surréalisme, c'est vers le dialecticien Charles Fourier que Benjamin s'est dirigé. Benjamin a cherché à montrer, dans ses exposés des *Passages*, et plus encore dans le livret W des *Passages*, que les passages parisiens ne trouvent leur signification authentique qu'avec l'Etat sociétaire de Fourier auquel se prête la conception benjaminienne de la violence « politique ».

⁴⁵ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, s.l., La Fabrique Éditions, 2003, p. 24.

⁴⁶ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 476.

Il faut établir une comparaison entre l'idée de Fourier selon laquelle les phalanstères se propagent par des explosions, et deux idées de ma politique : celle de la révolution comme innervation des organes techniques du collectif (comparaison avec l'enfant qui apprend à saisir en essayant d'attraper la lune) et celle de la rupture de la téléologie naturelle ⁴⁷.

On reconnaît l'harmonie fouriériste à son caractère destructeur : anéantissement du type petit-bourgeois et « explosion » d'une fantaisie de la technique qui se différencie de la nature, non pour en extraire le meilleur rendement à travers son exploitation, mais pour en exalter les sens, dialectiquement aussi bien qu'humoristiquement ⁴⁸. C'est précisément parce que l'utopie fouriériste se construit humoristiquement qu'elle se distingue de n'importe quelle utopie. Ce que Benjamin va chercher dans l'admiration de Marx et Engels pour Fourier, c'est précisément son pouvoir comique ⁴⁹, par lequel celui-ci prend de vitesse et subjugue les idoles et les fétiches de la machinerie marchande. Le pouvoir du dialecticien de transformer le monde n'est en rien la conquête de ce monde et sa confiscation en une nouvelle configuration spatio-temporelle. Il est simplement un jeu d'anéantissement qui nous fait rire. C'est en cela qu'il est divin. Dans son « Fragment théologico-politique », Benjamin explique que la seule chose que l'homme est capable de concevoir du royaume de Dieu est l'idée du bonheur.

Si le profane n'est donc pas une catégorie de ce royaume [de Dieu], il est une catégorie, et parmi les plus pertinentes, de son imperceptible approche. Car dans le bonheur tout ce qui est terrestre aspire à son anéantissement, mais c'est seulement dans le bonheur que cet anéantissement lui est promis ⁵⁰.

C'est à ce bonheur que l'humour destructeur nous donne accès. L'Etat sociétaire de Fourier, en tant qu'il est un Etat résultant de la dialectique, n'a rien d'une théocratie qui ne ferait qu'achever le devenir historique. L'Etat sociétaire de Fourier, tel que l'analyse Benjamin, est un messianisme qui se tient dans

⁴⁷ *Ibid.*, p. 646.

⁴⁸ Sur la notion d'exploitation de la nature, Benjamin écrit dans ses Passages : « Fourier ne connaît pas le concept d'exploitation. » W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 658. Sur cette question, Benjamin relève également le débat, au sein du fouriérisme entre Considérant et Wrönski sur la « barbarie » des chemins de fer qui pointe cette question de la relation entre la technique et la critique de l'exploitation de la nature. *Ibid.*, p. 649-650. L'utopie fouriériste sert également de modèle sensuel à Benjamin. Il en parle notamment au sein du Collège de sociologie comme d'un « ésotérisme érotique et artisanal ». D. Hollier (col.), *Le Collège de Sociologie*, *op. cit.*, p. 884.

⁴⁹ « Marx avait raison de voir chez Fourier surtout un humoriste. La rupture de la téléologie naturelle s'effectue selon le plan de l'humour. » W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*

⁵⁰ Walter Benjamin, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 264.

l'approche du divin. C'est pourquoi l'architecture messianique n'est pas celle de la tour de Babel, ni d'une tentative, aussi imposante soit-elle, de faire exister le royaume de Dieu sur terre. Au contraire, il « frappe l'instant en plein cœur ».

Mais alors faut-il se résoudre, pour être dans le temps, à ne pas durer ? « Messianique est la nature par son éternelle et totale fugacité ⁵¹ », mais n'y a-t-il aucune économie possible des forces qui aussitôt ne se transforme en fondation mythique, puis en son déclin ?

LA DECONSTRUCTION

Que serait une architecture qui, sans tenir et sans tenir debout, d'aplomb, à la verticale, ne tombe pas encore en ruine ⁵² ?

La question que Jacques Derrida adresse à Peter Eisenman en guise de rupture, dans une lettre-conférence de 1989 intitulée « Barbarie et papiers de verre ou *la petite monnaie de l'actuel* », reconduit le questionnement de Benjamin à l'endroit de l'architecture et de la violence divine. L'impossibilité pour Eisenmann d'y répondre ne tient pas tant à son commerce autour du thème de l'absence en architecture – bien qu'il en soit question – qu'à la structure même de la violence divine. Le travail de la « déconstruction » que Derrida lui-même a mené à propos de l'architecture ne peut être réduit, ni à l'occasion d'un échange entre philosophie et architecture, ni à un jeu de « traduction » d'un questionnement philosophique au sein de la technique du projet. La déconstruction est le procès critique de l'architecture qui interroge le rapport de celle-ci à la violence divine. Ce procès, tel que Derrida l'a mené, dans un contexte de grande incompréhension, est d'abord celui de la défondation du projet, qui signifie son arrachement à toute fondation mythique, puis celui de la possibilité de l'architecture de se tenir dans son caractère destructeur, d'être un événement divin. Il est nécessaire de reprendre le cours de ce procès afin de comprendre que, non seulement la question que la déconstruction adressée à l'architecture était celle de la violence divine, mais aussi de comprendre pourquoi l'architecture était incapable d'y répondre.

⁵¹ *Ibid.*, p. 265.

⁵² Jacques Derrida, *Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, Paris, Éditions de la Différence, 2015, vol. 1/, p. 116.

LA DEFONDATION

Le concept de l'architecture, dans les écrits de Derrida, se rapporte à sa genèse biblique. Le récit de la construction ou du projet de construction de la tour de Babel nous rappelle tout autant à la dimension mythique qu'à la dimension politique du projet : en voulant construire une tour qui irait jusqu'au ciel, et ainsi se faire un nom *par eux-mêmes*, les Sémites ont voulu mettre à raison le monde. La critique que Jacques Derrida a menée à propos de l'architecture a d'abord porté sur l'architecture, non pas en tant qu'elle est bâtie, ni directement en tant que discipline, mais sur l'architecture en tant que *concept* d'arrondissement du monde. Le mythe politique de Babel, celui du rassemblement et de la transparence, fait de l'architecture une métaphore. Comme l'a également montré Denis Hollier ⁵³, ce n'est pas l'architecture mais le *concept* de l'architecture qui a encore servi de métaphore à la philosophie pour représenter l'organisation d'un système, à commencer par les systèmes philosophiques, de Descartes à la philosophie allemande. Ce concept de l'architecture, Derrida le nomme l'« architectonique ». L'architectonique est ce qui « rassemble dans une conséquence logique et systémique ⁵⁴ » un ensemble jusqu'alors disparate, des tribus jusqu'alors nomades, et, en tant que système qui structure la totalité de ses membres, se définit à la fois comme son propre principe (auto-nomination) et comme achèvement du réel (transparence de la communauté à elle-même, dans le langage aussi bien que dans son édifice).

L'architecture est ici la figure la plus puissante, la plus monumentale, de l'origine et de la tradition, de la présence à soi d'une communauté, et donc de son identité. Ce que Derrida appelle la « consistance métaphysique » de l'architecture est tout ce qui va sédimenter cette identité mythique.

⁵³ Denis Hollier, *La Prise de la Concorde/Les dimanches de la vie : Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.

⁵⁴ Jacques Derrida, *Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, op. cit., p. 341.

Par consistance je n'entends pas seulement la cohérence logique [...]. Mais par consistance j'entends aussi la durée, la dureté, la subsistance monumentale, minérale ou ligneuse, l'hylétique de la tradition. D'où la résistance : la résistance des matériaux comme la résistance des consciences et des inconscients qui institue cette architecture en dernière forteresse de la métaphysique ⁵⁵.

Cette forteresse, poursuit Jacques Derrida, « c'était déjà, si l'on peut dire, la fin de l'architecture, son « règne des fins » dans la figure de la mort ⁵⁶ ». La forteresse asservit la technique à la domination ⁵⁷, car elle assigne la technique à l'économie du mythe. L'espace est assigné au lieu de la fondation, et le temps à celui de la commémoration.

[Il y a] un désir désespéré de fonder, d'instituer, d'enraciner de l'origine comme humus, comme lieu terrestre, et l'habitation comme demeure terrestre de l'homme, à savoir la stabilité de ce qui « stays » and « stands », « steht », « entsteht », s'institue, reste et dresse, tient debout, permane et domine le vertige par la verticalité même ⁵⁸.

⁵⁵ Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « Collection La Philosophie en effet » 22, 1987, p. 465.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 466. On retrouve la critique de la phénoménologie allemande dans la critique du concept architectural de Derrida. La division qu'institue le projet entre théorie et pratique n'est, fondamentalement, que la mise en œuvre d'une opposition entre le temps du discours (qui assure un déploiement logique, un début et une fin) et l'espace du temple. Avant le travail de Bernard Tschumi et la construction du Parc de la Villette selon trois logiques de sols (les points de folie, les lignes narratives, et les surfaces de jeu), Derrida avait analysé, dans la philosophie de l'esprit, et notamment dans la dialectique de Hegel, une détermination temporelle de l'espace qui est une détermination de l'espace par le temps de la raison. « Que ce soit dans la langue de Hegel ou de Klee, la dérivation point, ligne, surface, volume, temps est la forme normale de la dérivation et de la construction de l'espace, ainsi que dans l'espace. » J. Derrida, *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 172. Ce qui n'est pas sans paradoxe dans la mesure où la temporalisation de la conscience ne signifie pas pour autant sa temporalité. Il y a dans ce point de projet, dont Derrida fait évidemment la critique, un refus de se situer dans le temps, qui serait vécu comme une chute dans la temporalité. L'économie du projet repose sur ce déni de la temporalité. Le propre de l'appropriation est cette intemporalité qui situe le projet en lui-même. « La présence est l'intemporalité dans le temps ou le temps dans l'intemporalité, voilà peut-être qui rend impossible quelque chose comme une temporalité originaire. L'éternité est un autre nom de la présence du présent. Cette présence, Hegel la distingue aussi du présent comme maintenant. [...] La différence entre le fini et l'infini se propose ici comme différence entre le maintenant (*Jetzt*) et le présent. » Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 51. La différence des rôles entre points, lignes, surfaces entre la philosophie de Hegel et le parc de la Villette de Tschumi est central dans la définition de celui-ci comme événement.

⁵⁷ « L'architecte est celui qui se tient au plus près du principe d'*archè* : commencement et commandement. Selon ce modèle, il est aussi celui qui dirige la communauté des travailleurs et le partage du travail, qui donne l'exemple en vue de la représentation, de la modélisation de l'architecte en philosophe, sans se poser la question de ce que pourrait être l'architecture elle-même, s'en servant plutôt comme expédient rhétorique. » J. Derrida, *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 270.

On retrouve dans la lecture que Derrida propose du thème de l'*habiter* par Heidegger la notion d'« angoisse » pour qualifier la possibilité que le temps ne nous achemine nulle part, sinon loin de l'être et de son économie.

[L]e désir de la terre ne peut s'affirmer que dans l'angoisse de perdre le sol propre (eigentlich), l'ancrage absolu, la propriété de l'habitat, le lieu familier, le génie ou l'esprit du lieu, l'ici de l'originarité ⁵⁹.

L'intérêt que Derrida a pu porter, un temps, à l'architecture d'Eisenman a d'abord été celui d'une architecture dont la méthode n'est pas « commandée » par cette économie. Et c'est en se référant au texte de Heidegger, *Acheminement vers la parole*, que Derrida distingue la méthode d'Eisenman de ce qui pourrait être une détermination du projet, une « méthode en soi ».

La méthode est une technique d'appropriation du chemin, qui n'est pas une méthode en soi ⁶⁰.

Infiltrer la forteresse nécessite un travail de sape. L'attaque de Derrida consiste à désunir la question de la technique et celle de l'économie. Les nombreux chemins que prend la critique de Derrida visent tous à dénoncer le lien entre la technique et l'économie, et la hiérarchie qui s'y organise. Hiérarchie entre la théorie et la pratique qui est la hiérarchie entre la puissance du *logos* et sa mise en œuvre, et qui conduit la cascade des hiérarchies du projet : structure/ornement, forme/fonction, espace servi/espace servant, dedans/dehors, abstrait/figuratif, figure/fond, forme/fonction, repos/mouvement. Et c'est parce que le lien de la technique à l'économie est structuré par le projet, que c'est contre le projet tel qu'il se formule habituellement que Derrida questionne la technique. C'est pourquoi, du projet, il faut interroger le préfixe de *pro*, et du caractère déterminé de la méthode, et le suffixe de *jet*, au sens de ce qui se déroule dans le temps et qui ne peut être déjà ramené dans l'économie de l'être.

⁵⁹ *Ibid.* C'est du reste un thème que Derrida, à propos de Heidegger, dans *De l'esprit: Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, 183 p..

⁶⁰ J. Derrida, *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 30.

On doit poser à l'architecte [la question de] ce qui se jette en avant ou d'avance dans le projet (projection, programme, prescription, promesse, proposition), de tout ce qui appartient, dans le processus architectural, au mouvement du lancer ou de l'être-lancé, du jeter ou de l'être-jeté. Horizontalement ou verticalement : des fondations pour l'érection d'un édifice qui toujours s'élançe vers le ciel, là où, suspens apparent de la mimesis, il n'y avait rien. Une thèse pose quelque chose à la place de rien ou du manque. C'est le projet comme prothèse. Autre valeur du pro : non pas en avant ou en avance, ni le problème ni la protection, mais ce qui vient à la place de -. De la supplémentarité architecturale ⁶¹.

La supplémentarité de l'architecture montre la part non-économique du projet, sa part de dépense. En ce sens on mesure l'importance de Bataille dans la réflexion de Derrida ⁶². Cette supplémentarité signifie avant tout que l'architecture n'est pas totalement un art abstrait. Plus précisément, l'architecture n'est pas un art non-représentatif. Si elle n'est pas une copie d'une forme du monde au même titre que la peinture et la sculpture peuvent en être des copies, il n'en reste pas moins qu'elle est une copie de ce que Derrida appelle la « déchirure », et que nous pouvons comprendre comme la destruction de la tour de Babel. A partir de la destruction de l'origine commence le monde de la copie. A partir de la destruction, le projet entre dans le temps.

Cette déchirure mérite d'être pensée pour que l'architecture puisse l'être aussi. Ce mouvement peut s'entendre comme projet. [...] D'où la tentative de l'architecture moderne et postmoderne d'inventer une autre façon d'habiter qui ne correspondrait plus aux anciennes relations, où le jet ne serait plus maîtrise ⁶³.

C'est en tant que l'architecture est une copie, du moins porte en elle la destruction, que l'architecture est dans le temps et révèle sa part de vie, son appartenance à l'« espace de la *mimesis* ». C'est à partir de sa temporalité qu'elle s'échange, se prête à l'autre, s'interprète, et se constitue comme tradition et mémoire.

⁶¹ J. Derrida, *Psyché*, op. cit., pp. 496-497.

⁶² D. Hollier, *La Prise de la Concorde/Les dimanches de la vie*, op. cit.

⁶³ J. Derrida, *Les arts de l'espace*, op. cit., p. 40.

De la citation : bien qu'elle y soit engagée selon une modalité singulière, bien qu'elle n'imite pas à la façon dont une peinture ou une sculpture en viennent à représenter un modèle, l'architecture de la « tradition » appartient à l'espace de la mimesis. Elle est traditionnelle, elle constitue la tradition par elle-même. Malgré les apparences, la « présence » d'un édifice ne renvoie pas seulement à elle-même, elle répète, signifie, évoque, convoque, reproduit, elle cite aussi. Elle porte vers l'autre et se réfère, elle se divise en sa référence même. Des guillemets en architecture ⁶⁴.

Reconnue en tant que *mimesis* et tradition, l'architecture, selon Jacques Derrida, ne doit pas céder à la pulsion destructrice d'une *anarchitecture*. La séparation de la technique et du projet doit radicaliser la notion de projet. A travers cette radicalisation du projet, Derrida interroge en réalité, comme Benjamin avant lui, le *pouvoir de la mimesis*. Les questions que Derrida pose à Eisenman ne sont pas simplement celles de savoir comment l'architecture négocie avec l'avancement technologique de son époque. Si Derrida s'intéresse à l'architecture en tant que celle-ci est temporelle, c'est pour mettre en avant son pouvoir *néguentropique*, à la différence du pouvoir ubiquitaire de la techno-science. La récurrence des questions que Derrida adresse à Eisenman au sujet de l'assimilation, par l'architecture, des technologies qui lui sont contemporaines, témoigne de l'importance du problème pour Derrida. Pourquoi insiste-t-il tant sur la question de la téléphérie, du fax, de l'enregistrement vidéo, de la conquête de l'espace ? Car la techno-science met en œuvre elle aussi une trame spatio-temporelle. Mais rien ne nous assure que cette structure ne reconstruise pas la forteresse métaphysique. Tout le jeu des échanges de Derrida avec Eisenman autour de la voix – appel téléphonique, cassette d'enregistrement – met en scène la critique de cette forteresse métaphysique telle que Derrida l'a analysée à travers *La voix et le phénomène* ⁶⁵. Les technosciences et leur pouvoir ubiquitaire reconduisent, à travers leur conquête de l'espace, la division entre l'économie et la technique, et la hiérarchie entre le *logos* et sa mise en œuvre de plus en plus invisible.

⁶⁴ J. Derrida, *Psyché*, *op. cit.*, p. 493.

⁶⁵ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée » 35, 1967.

[La ville] était une domination [de l'architecture sur les techno-sciences] mais cette domination n'est plus totale ; la concurrence s'est simplement transformée et aujourd'hui la domination tend à s'inverser de telle manière à ce que nous ayons affaire à plus de discours, plus de stratégies, plus de politologies, plus d'architecturologies concurrentes ⁶⁶.

C'est contre cette domination du logos que Derrida préfère parler de « trace » d'architecture.

Et je m'intéressais à des traces ou à un espacement qui n'étaient pas encore discours, mais rendaient possible la discursivité. A ce moment-là, l'écriture ne consiste pas à représenter la parole ou à représenter un discours, mais consiste en des traits d'espacement et ressemble davantage à la production, disons du dessin chez l'architecte ⁶⁷.

Dans *Marges de la philosophie*, texte auquel il se réfère souvent dans ses écrits et conférences sur l'architecture, Derrida développe davantage cette notion de trace ou de marque comme écriture qui se distingue de la communication.

Cette possibilité structurelle d'être sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) me paraît faire de toute marque, fût-elle orale, un graphème en général, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, la restance non-présente d'une marque différentielle coupée de sa prétendue « production » ou origine. Et j'étendrai même cette loi à toute « expérience » en général s'il est acquis qu'il n'y a pas d'expérience de pure présence mais seulement des chaînes de marques différentielles ⁶⁸.

Que Derrida l'appelle restance ou supplément, la trace est la part non-économique de la technique. En tant qu'elle est non-économique et ne dépend pas de la puissance et de la domination du *logos*, la trace n'entre pas dans la médiation de la communication. Au contraire, la trace espace ce qui tend à se rassembler dans l'origine et dans la plus grande saturation. L'espacement de la trace est donc d'une toute autre nature que le rassemblement ubiquitaire des technosciences. Mais en quoi la trace est-elle une mimétique, et en quoi la *mimesis* est-elle néguentropique ?

Dans un texte de 1931 intitulé « Sur le pouvoir d'imitation » Benjamin reconnaît qu'il n'y a sans doute pas de fonction supérieure en l'homme qui ne soit

⁶⁶ J. Derrida, *Les arts de l'espace*, op. cit., p. 54.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 299.

⁶⁸ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 378.

marquée de la nécessité des temps reculés au cours desquels il lui fallait s'assimiler au monde pour y survivre. C'est là que ce dernier a cultivé son sens de l'imitation dont nous pouvons voir toute la vigueur dans les jeux de l'enfant. Mais Benjamin précise que les enfants imitent aussi bien le maître d'école que la locomotive. La ressemblance n'est pas toujours sensible. L'enfant en use plus généralement pour s'approprier tout ce qui le sollicite. « N'oublions pas que ni les forces ni les objets mimétiques ne sont restés identiques au cours des millénaires ⁶⁹ », poursuit-il. Aussi n'est-il pas évident de savoir comment le pouvoir d'imitation se transforme.

Cependant nous possédons encore un canon d'après lequel il est possible de commencer à cerner ce qu'est une ressemblance non sensible. Ce canon est le langage ⁷⁰.

La trace est mimétique parce qu'elle est une ressemblance avec ce qui sollicite l'homme et qu'il essaie de s'approprier. Mais la *mimesis* devient négentropique à partir du moment où la trace se constitue comme un langage. A partir de son itérabilité, la trace s'ouvre au jeu et à la performativité dont l'acte le plus accompli est la signature qui maintient, transcendantalement, la présence en son absence.

Par définition, une signature écrite implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire. Mais, dira-t-on, elle marque aussi et retient son avoir-été présent dans un maintenant passé, qui restera un maintenant futur, donc dans un maintenant en général, dans la forme transcendantale de la maintenance ⁷¹.

L'architecture est mimétique et négentropique parce qu'elle est une écriture, affirme Derrida. En tant qu'elle est une écriture, la trace ne vise pas son économie, sa plus grande concentration en vue de la communication et de la transmission de sens ⁷². Au contraire, la trace est un espacement de la présence et de la

⁶⁹ Walter Benjamin, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁰ *Ibid*, p. 360.

⁷¹ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 391. C'est sur ce principe de la trace que Mark Wigley a développé le terme de déconstruction en architecture et attaché l'architecture à la notion de présence spectrale analysée par Derrida comme « hantologie ». Mark Wigley, *The architecture of deconstruction : Derrida's Haunt*, Cambridge (Mass.) London, MIT Press, 1993, 278 p.

⁷² C'est contre l'idée du langage chez Condillac que Derrida développe sa critique du langage et de son économie. « L'histoire de l'écriture se conformera à une loi d'économie mécanique : gagner le plus d'espace et de temps par l'abréviation la plus commode ; elle n'aura jamais le moindre effet sur la structure et le contenu de sens (des idées) qu'elle devra véhiculer. » J. Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 371.

représentation, et cet espacement est ce qui permet le déploiement dans le temps sous la forme non plus du rassemblement mais de l'intervalle.

Tout d'abord, l'élaboration d'une pensée déconstructive de la trace ou de l'écriture prenait la forme d'une pensée de ce que j'appelais « l'espacement », c'est-à-dire à la fois l'intervalle, l'ouverture d'un espace marqué par des intervalles, par un entre-deux, et puis par le devenir-espace du temps, une pensée qui ne pouvait pas ne pas rencontrer l'architecture, ce qu'on écrit dans l'espace ⁷³.

Le dessin de l'architecte est cette maîtrise de la trace, du langage des intervalles avant que celui-ci ne devienne signification. Il en est le texte ⁷⁴. Il lui faut maîtriser ce langage, sinon il est à son tour « entraîné dans ses structures ». Cette maîtrise est la méthode de l'architecture qui, Derrida préférant se distinguer du langage de Heidegger, n'est pas tant un acheminement qu'un « frayage » qui suggère davantage l'ouverture de la voie, son événement même ⁷⁵.

MAINTENANT L'ARCHITECTURE

Mais comment maintenir ce frayage, ce langage des intervalles, sans que celui-ci n'institue à son tour ? Plus précisément, comment maintenir et poursuivre le frayage du langage au sein de l'espace-temps qu'il institue ?

Derrida répond à cette question à travers le titre même de son commentaire au parc de la Villette de Bernard Tschumi : « Point de folie – maintenant l'architecture ».

L'intérêt de Jacques Derrida pour l'architecture est bien le sujet de la folie. Et l'architecture est tenue entre deux types de folies : la folie *interprétative* du

C'est pourquoi son écriture est très différente de celle du philosophe. L'écriture philosophique est logocentrique. Elle se veut la plus transparente possible à son contenu. C'est pourquoi Derrida la rappelle à sa spatio-temporalité première qui est celle du point. « Le philosophe écrit pour se tenir dans le cercle logocentrique. Mais aussi pour le reconstituer, pour intérioriser une présence continue et idéale dont il sait, consciemment ou inconsciemment, peu importe puisqu'il en subit de toute façon l'effet, qu'elle a déjà été rompue dans la voix elle-même. La discontinuité, le délai, l'hétérogénéité, l'altérité travaillaient déjà la voix, la produisant dès son premier souffle en système de traces différentielles, soit en écriture avant la lettre. L'écriture philosophique vient alors, littéralement, colmater cette brèche, fermer la vanne et rêver la vierge continuité. » *Ibid.*, p. 346.

⁷³ J. Derrida, *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 337.

⁷⁴ « Je préfère le mot « texte » à celui d'« écriture », car le texte sous-entend plus facilement une chaîne ou un processus ou un contexte, pas seulement une opération, mais un réseau. C'est un réseau ou une grille. » *Ibid.*, p. 304.

⁷⁵ « Il faut insister sur la marque ou sur le trait pour soustraire cette performativité à l'hégémonie de la parole et de la parole dite humaine. La marque performative espace, c'est l'événement de l'espacement. » Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, *op. cit.*, p. 475

paranoïaque – folie du concept de l'architectonique, dont on a vu à l'œuvre dans les analyses de Benjamin et de Sebald le caractère mortifère et de domination ; et la folie *dissociative* du schizophrène, qui fait de la ville un champ de multiplicités sans unité possible, une suite de constructions idiomatiques sans destin après lesquelles court l'allégoriste. Pour Derrida, Tschumi propose une alternative entre ces deux folies. Car le sujet des folies de Tschumi, c'est bien le sujet de la folie, mais plus précisément de l'arrêt de la folie : pas de folie, ni folie du paranoïaque, ni folie du schizophrène. Les folies de Tschumi, sans rassembler comme le monument, doivent arrêter la folie de la dissociation, de la multiplicité sans fin, la folie des ornements de l'ermite.

Qu'est-ce donc, un point, ce point de folie ? Comment arrête-t-il la folie ? [...] Telle serait donc la tâche [des folies] : faire droit à la dissociation mais la mettre en œuvre comme telle dans l'espace d'un rassemblement ⁷⁶.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 472.

Image supprimée de la version diffusée

Bernard Tschumi, *Folie R6*, plan, coupe et élévation, 1987

Alors, quel est ce frayage qui dis-joint et maintient l'architecture ?

La question que pose Jacques Derrida, après avoir fait la critique de l'architectonique, est bien de savoir comment relancer la dialectique entre la technique et l'économie sans asservir l'une à l'autre, sans postuler une antériorité de l'économie sur la technique. Dans un héritage et une divergence avec Benjamin, Derrida propose une critique de la violence mythique de fondation. Il propose de déconstruire cette violence mythico-politique en montrant qu'il n'y a jamais de violence fondatrice qui ne soit *en même temps* une violence conservatrice de l'origine. Il n'y a jamais le temps de l'origine, de la fondation, et puis le temps de la conservation de cette fondation jusqu'à l'épuisement du système. Toute fondation est déjà une mémoire, la trace d'un autre qu'elle conserve. Il n'y a pas la tour de Babel, l'auto-fondation et l'auto-nomination, mais « des tours de Babel ⁷⁷ ». Il n'y a pas de moment proprement architectural : pas de complexe de l'édifice hylémorphique – pas de corps qui ne laisse trace de l'autre sous la forme de transformations, de permutations, de substitutions qui ouvrent le temps historique de l'événement. Il s'ensuit que l'économie de l'architecture n'est pas le complexe de l'édifice babélien, mais le corps qui conduit l'assemblage de ces multiples traces sans pour autant les figer dans le temps de sa propre configuration.

Disons, pour faire simple, que l'événement de coïncidence est un lieu où viennent tomber ensemble et coïncider, où viennent se croiser, se reconfigurer d'innombrables lignes de causalité. Ce sont les moments où le plus grand nombre de possibilités produit l'effet économique d'un événement. Par économique, j'entends tout ce qui – tout d'un coup, en un seul point, en un seul mot, en une grande épargne de forces, de motifs – vient se rassembler, ainsi que la structure articulée. Dans l'économie d'un événement, les lignes impénétrables de la causalité donnent lieu à de l'imprévisible ⁷⁸.

⁷⁷ Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, op. cit.

⁷⁸ Jacques Derrida, *Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, op. cit., p. 330-331. Le frayage de l'événement, ou ce que Derrida appelle la « force disjonctive », est analysé directement depuis le parc de la Villette de Tschumi. On y retrouve ces lignes de causalité qui sont elles-mêmes multipliées. Il y a tout d'abord les folies. Le point de folie est divisible et indivisible. Il n'est atomique que depuis un point de vue, la perspective de l'ensemble sériel et il se présente donc comme combinatoire, jeu, transfert d'un point à un autre au sein de la grille et autonomie ponctuelle, interruption du renvoi par un programme singulier par exemple.

L'architecture est certes un art abstrait, elle n'en est pas moins un art de la représentation. Ce en quoi elle appartient à l'espace de la *mimesis*. Cela ne veut pas dire, comme l'interprétation de la déconstruction en architecture peut le laisser penser, qu'elle doit représenter la musique, ou la peinture ou encore un événement sinon être elle-même le signe d'un événement ; on entrevoit là autant de dérives de la « déconstruction en architecture ⁷⁹ ». L'architecture en tant que représentation signifie qu'il doit y avoir de la représentation y compris et surtout du politique, de l'origine et du rassemblement. C'est le sens que Derrida donne à la violence mythique qui est une violence de fondation *en même temps* qu'une conservation de cette violence. Et c'est en tant que trace que l'architecture conserve la violence à l'abri de l'entropie.

Mais qu'est-ce que l'espace de la politique par le projet ?

La catastrophe pour un plan de ville, c'est de vouloir résoudre tous les problèmes exhaustivement dans le temps d'une génération et de ne pas donner le temps et l'espace aux générations futures, de ne pas le leur léguer, précisément parce que ceux qui savent, les architectes-urbanistes, croient savoir d'avance ce que demain devra être et substituent ainsi leur programmation techno-scientifique à la responsabilité éthico-politique ⁸⁰.

L'espace de la politique est tout d'abord le déplacement de la politique vers l'éthique : l'éthique en tant qu'elle espace le politique et ouvre le projet sur la temporalité des générations à venir.

Il y a ensuite les sols du parc. Il n'y a pas le projet, d'une part, et, d'autre part, le sol qui l'accueille : pas de division entre le support et la surface, mais il y a des sols. Un sol de point, un sol de ligne, un sol de surface au moins, qui s'interpénètrent et défondent l'ordre ou le sens du projet, le dessus et le dessous du parc. Il y a enfin les techniques. Derrida évoque la transdisciplinarité du projet, sous le terme de « transarchitecture » qui signifie avant tout que l'architecture, relevant de la *mimesis* au même titre que les autres arts, ne renvoie pas seulement à elle-même et peut se traduire en musique, en narration cinématographique, peut se traduire dans une autre technique et devenir « choral ». Cette interpénétration du point et de la trame, des sols en ce qu'ils sont supports et surfaces, de l'architecture et des arts, Derrida l'appelle un « contrat fou » entre l'espace et le temps, un contrat qui « ne se laisse plus inscrire dans le cours ordonné d'une histoire ». Jacques Derrida, *Psyché: inventions de l'autre*, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁹ Philip Johnson et Mark Wigley, *Deconstructivist architecture*, New York, Metropolitan museum of art, 1988, 104 p.

⁸⁰ J. Derrida, *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 133.

Le temps implique une promesse engageant ici plus d'une génération, et donc plus d'une politique, plus que la politique, dans une durée dont l'hétérogénéité, voire la discontinuité, la non-totalisation doivent être acceptées comme la loi ⁸¹.

Alors qu'est-ce que la loi éthico-politique qui se différencie de la loi mythico-politique ? « La loi c'est Berlin », écrit Jacques Derrida dans une conférence au Forum de la ville de Berlin en 1991. Et il aurait pu également dire toujours en 1991, à Prague, dans une conférence intitulée « Générations d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilités », la loi c'est Prague. La loi, c'est en fait le *nom* de la ville, sa « signature » qui rassemble la plus grande hétérogénéité de ses mises en œuvre à travers son histoire passée et à venir, et au nom duquel nous devons continuer d'œuvrer. C'est par son nom qui est sa signature que la ville se maintient « dans la forme transcendantale de la maintenance », échappant ainsi à l'entropie.

La loi c'est Berlin. Quelque chose qu'on appelle « Berlin » est la loi, et dans ce cas nous sommes devant la loi. Cela signifie qu'être responsable ne veut pas dire être responsable de quelque chose de présent. Nous sommes responsables de la ville de Berlin « passée » et des nombreux noms propres, strates, œuvres, que cette mémoire sous-tend. Nous sommes responsables de tous, de tous ces fantômes qui ne sont ni vivants ni simplement morts. Nous avons aussi une responsabilité envers les Berlinoises à venir. Donc, il n'y a pas d'autre loi. S'il y a une loi, il faut l'appeler « Berlin », si elle possède une certaine singularité, une certaine originalité ⁸².

A travers Berlin, c'est en fait à Babel que Derrida se réfère. Babel est le *nom* qui rassemble dans la dispersion, qui rassemble et disperse car il est donné par Dieu et est intraduisible dans les langues du monde. Derrida se réfère ici à la question de la violence divine lorsqu'il fait de Babel, en tant que destruction divine, le nom de la loi. Babel – et Derrida ne manque pas de rappeler que son nom signifie « confusion » – nomme en réalité une double limite à la formalisation architecturale.

Il y a, tout d'abord, une limite externe à la formalisation. De même que les sémites ont été punis de vouloir mettre le monde à raison et ainsi se donner un nom par eux-mêmes, Derrida mène la critique de l'auto-fondation de l'architecture et de son origine comme présence théologique. C'est la première leçon de Babel :

⁸¹ *Ibid.*, p. 135.

⁸² *Ibid.*, p. 215.

Dieu s'est retiré une fois qu'il a nommé la ville. La ville ne peut être une forme fermée sur son identité. La ville est non seulement la ville des morts mais elle est aussi la ville de ceux qui viendront. La ville est ouverte à l'événement et à l'histoire puisqu'elle n'est plus ordonnée à l'anamnèse de l'origine.

Si la tour était achevée, il n'y aurait pas d'architecture. Seule l'impossibilité de la tour de Babel permet à l'architecture et à la multiplicité des langues d'avoir une histoire. Et cette histoire doit toujours être comprise en relation avec un être divin qui est fini ⁸³.

Il y a ensuite une limite interne à la formalisation qui garantit la néguentropie de la *mimesis*, mais condamne l'œuvre à n'être jamais présente.

En nommant le lieu originaire « Babel », explique Derrida, Dieu disperse les hommes à travers la multiplicité des langues qui traduiront ce nom. Mais il leur demande en même temps de ne pas traduire « Babel » par sa signification de « confusion ». « Babel » est la marque de Dieu, la marque performative par excellence qui maintient la présence en son absence, Dieu en son retrait, et garantit l'authenticité. La marque permet la traduction, mais reste intraduisible en tant que nom propre. C'est en ce sens qu'elle est néguentropique : elle ne permet pas la traduction de la traduction, la copie de la copie, sans perdre l'intraduisibilité du nom ⁸⁴.

Mais, structurée par la notion d'écriture dont le nom est la marque performative, *a fortiori* le nom de Babel, la ville, en retour, est une loi que les hommes ne peuvent décider eux-mêmes, au présent : au terme de quelle transformation, au terme de quel projet l'urbaniste pourra-t-il dire qu'il a fait Berlin ? La ville est toujours en dehors de son contexte productif.

⁸³ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁴ Jacques Derrida, *Force de loi : le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994.

Mais il est évident que [l'œuvre réalisée] est aussi indépendante dans son existence maintenant qu'un morceau de corail qu'on pourrait trouver sur un littoral. [...] C'est cela, tout simplement, un morceau de corail ou un morceau de musique indépendant de celui ou de celle qui l'a écrit. C'est là un exemple parmi d'autres qui traversent ce projet et qui témoignent de manière dramatique de ce que j'ai longtemps appelé la « structure de la trace ». Impensable en tant que « chose » indépendante, la trace est néanmoins coupée de son origine, se coupant de toute présence sans devenir absence pour autant. [...] Donc, on ne peut voir que le pas laissé par le passage de la trace, par son opération ⁸⁵.

Et si « habiter est une écriture », l'habitant de Berlin peut bien parcourir sa ville, il marchera toujours dans les pas d'un autre, passé et à venir. Et ces propres traces seront aussitôt celles d'un autre. « Berlinois », il est lui-même bien plus affecté par le temps spectral du nom de la ville qu'il ne temporalise son être dans le monde au moyen de la ville. C'est pourquoi, à la question que Derrida adresse à Eisenman, lui demandant ce que serait une architecture qui, sans s'ériger en une forteresse, ne tomberait pas en ruine, Eisenman ne pouvait répondre par son architecture « présente », sinon en jouant à son tour des figures anachroniques et anachronisantes de la trace et du dessin : « ruines », « palimpsestes » et « carrières » sont les figures d'une architecture sans présent. Elles sont les marques de l'absence maintenue dans les traces du dessin.

Les réflexions de Benjamin et de Derrida au sujet de l'architecture s'opposent toutes deux aussi bien au projet architectural mis au service de la domination qu'au projet mélancolique qui tente d'assembler ce que le temps disperse. Mais les deux étirent le temps du projet dans deux directions extrêmes : la pointe du présent pour Benjamin, et l'absence de présent pour Derrida. Qu'est-ce qui distingue leur différence de conception quant à la part de la violence dans le projet ? Pour Benjamin, la violence divine décide du temps historique, mais cette décision nous est insaisissable. A l'inverse, la part représentationnelle de la violence mythique que défend Derrida nous ouvre les portes de la ville mais sans possibilité de décider de son histoire. Commentant leur différence à l'égard de leur conception de la violence, Derrida conclut ainsi son « Prénom de Benjamin » :

⁸⁵ J. Derrida, *Les arts de l'espace*, op. cit., p. 332.

De toute façon, sous une forme ou sous une autre, l'indécidable est de chaque côté, et c'est la condition violente de la connaissance ou de l'action. Mais connaissance et action sont toujours dissociées ⁸⁶.

Que signifie qu'il y ait de l'« indécidable » en architecture ? Cela signifie que, si la *mimesis* est bien une construction technique, elle reste marquée par l'absence de Dieu. Toute la réflexion de Benjamin sur l'architecture, et celle de Derrida à sa suite, est une réflexion sur le langage comme connaissance, et le langage comme traduction de l'origine. Il s'ensuit nécessairement que l'architecture est dans une économie incertaine. Les ressemblances de son langage sont, d'une façon ou d'une autre, suspendues à un jugement qui nous échappe : destruction pour Benjamin qui prépare, dans la « recherche de l'évanescence », l'ultime dialectique de la transformation de la marchandise en architecture ; promesse pour Derrida d'une architecture qui sera toujours à venir. Du fait de cette scission de la technique et de son économie, ni l'histoire ni l'avenir ne nous fournissent les règles qui structurent les problèmes de ressemblance. L'histoire et l'avenir deviennent davantage des causes de dysmorphies. Ces dysmorphies, qui sont tout autant des dyschronies, Derrida les a appelés « contretemps », en commençant par celui de Roméo et Juliette qui n'est pas sans lien avec Eisenman. Benjamin les a appelées « distraction » en qualifiant l'attention distraite de l'habitant des grandes villes. Contretemps et distraction, en ce qu'ils libèrent du jeu dans la confiscation spatio-temporelle du pouvoir, nourrissent le désir. Et ce désir est d'autant plus fort que les contretemps s'enchaînent et que, de distraction en distraction, nous ne cessons de prendre conscience de nos forces. Benjamin en a eu une intuition très profonde en commentant le *gestus* de Charles Chaplin ⁸⁷. Que fait d'autre Chaplin sinon de produire du contretemps et de la distraction dans la machine productive au moyen d'un sens incomparable de la ressemblance ? Mais le génie de Chaplin est d'être une figure métamorphique. Roland Barthes avait bien compris cela : « Charlot a toujours vu le prolétaire sous les traits du pauvre : d'où la force humaine de ses représentations, mais aussi leur ambiguïté politique ⁸⁸ ». Et si Chaplin peut, à contretemps, se transformer en prolétaire, il peut aussi se confondre en bourgeois, et se résoudre à la plus grande violence. En ce sens,

⁸⁶ J. Derrida, *Force de loi*, op. cit., p. 131.

⁸⁷ W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., pp. 225-226.

⁸⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2007, vol. 1/, p. 38.

Chaplin est humain. Dans cette dissociation de la technique et de l'économie, il y a certes du désir, mais un désir qui balance entre pulsion de vie et pulsion de mort, sans que la technique ne nous protège de ce supplément qu'elle aura produit.

Image supprimée de la version diffusée

Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936

Il est remarquable qu'à travers sa philosophie et sa critique du cours de l'histoire, une figure du « progrès » fasse l'objet de toute l'admiration de Walter Benjamin. Cela est d'autant plus remarquable que cette personne a « pris ses quartiers sur les sommets inhospitaliers ⁸⁹ » de ce que par ailleurs Benjamin appelle la théologie négative de l'art, en référence à Stéphane Mallarmé. L'article qu'offre Walter Benjamin à Paul Valéry pour son soixantième anniversaire est riche de nombreux enseignements. L'éloge de Benjamin nous intéresse particulièrement car il y décrit une alternative à sa propre philosophie de l'art et

⁸⁹ W. Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 327.

de la technique, à laquelle il ne saurait s'opposer. Mieux encore, l'article de Benjamin présente, en quelques points, toute l'importance de Valéry en tant que penseur de la technique et du temps.

Si la poésie de Valéry est une « poésie pure », elle n'est en rien une prière. Au contraire, sa pureté est le trait d'une intelligence « inquisitrice ». On reconnaît sous ce terme qu'emploie Benjamin le caractère d'une violence qui, telle la violence divine et tout en s'en distinguant, s'attache davantage à la vie juste qu'à la vie simple. A l'image de son *Monsieur Teste*, la poésie de Valéry ne cède rien à l'émotion « humaine » et à la nouveauté de son époque. Valéry, poursuit Benjamin, a su rester sourd aux désirs de son époque. Ce qui ne signifie pas qu'il s'en soit détaché, mais qu'il a su s'opposer à une « insuffisance d'esprit qui est le domaine des puissances et du hasard, des dieux et du destin ⁹⁰ ». C'est en quoi son humanisme est celui d'un progrès poursuit Benjamin. Que signifie un progrès qui ne serait pas une catastrophe ? Benjamin s'en explique.

Dans son acception solide et authentique : l'idée d'un progrès transmissible par des méthodes, qui correspond aussi manifestement au concept de construction qu'elle s'oppose à l'invocation obsessionnelle de l'inspiration ⁹¹.

Ce concept de construction auquel Valéry s'est attaché, définit la maîtrise technique de la ressemblance. En refusant d'aller droit à celle-ci, mais en assemblant « pierre par pierre » les termes de la ressemblance de l'art et de la vie, Valéry empêche que ne « s'installe la moisissure du vieillissement ⁹² ». Il est en cela le constructeur de la durée, le maître du temps.

Le sort singulier que Walter Benjamin réserve à Paul Valéry est d'autant plus remarquable que, quarante ans plus tard, pour le centième anniversaire de la naissance de Paul Valéry, Derrida a lui aussi soumis Valéry à un exercice de déconstruction auquel le philosophe s'est lui-même épuisé. L'origine, ou la « source » de Valéry, serait-elle alors authentique ? En disciple de Mallarmé, Valéry avait compris que l'homme ne pouvait être à lui-même « son propre

⁹⁰ *Ibid.*, p. 328.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

contemporain ⁹³ ». L'origine est toujours divisée entre l'action et sa représentation. C'est sur cette division que travaille Derrida en citant les propos de Valéry : « Nous sommes faits de deux moments, et comme du retard d'une « chose » sur elle-même ⁹⁴ ». Mais les différentes tentatives de Derrida de faire droit à la différence entre la chose et sa représentation dans l'œuvre de Valéry ne réussissent pas à attacher la technique du poète à une source d'inspiration qui serait le fait d'une pure altérité, et d'une dissociation de la technique et du projet. Au contraire, Valéry semble toujours maintenir une économie de la source.

Dans le calcul de cette économie, pour que cela « marche », c'est le mot de Valéry, le prix à payer se négocie avec la mort ; avec ce qui coupe l'« œuvre » de sa source (« il n'y a donc point d'auteur ») et lui imprime dès lors une durée de survie nécessairement discrète et discontinue. J'emprunte ces qualificatifs à Valéry. Quand il analyse ce qui programme la durée et le retour d'une écriture, il ne le fait jamais en termes de génie, de sens ou de force, mais d'« application de force » ⁹⁵.

Calcul ou construction, la théorie poétique de Valéry est une pensée de l'art et du temps qui, tout en s'opposant à la conquête méthodique des sciences de son époque, et en murissant les « différentes stations » de ces prédécesseurs (Poe, Baudelaire, Mallarmé), porte en elle une économie des forces, plus qu'une attente d'un horizon messianique. En tant que pensée de la construction, la réflexion de Valéry sur la technique s'est considérablement nourrie de la question architecturale. Elle présente une poïétique à partir de laquelle il devient possible de penser la construction de la durée.

⁹³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 217.

⁹⁴ J. Derrida, *Marges de la philosophie, op. cit.*, pp. 344-345.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 331-332.

CHAPITRE 4

ARCHITECTURE ET PACIFICATION

UNE « ANTIPOLITIQUE LENTE ¹ »

ENTROPIE

Ce n'est pas sans paradoxe d'associer Paul Valéry à l'idée de progrès, comme le fait Walter Benjamin. L'idée de progrès apparaît des plus sombres dans l'œuvre de Valéry, notamment à la fin de la Première Guerre Mondiale lorsqu'il écrit sa « Crise de l'esprit ».

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles ².

La modernité peut encore être synthétisée, dans son esprit, à cette remarque qu'un observateur venu d'Orient serait amené à formuler quant à la dynamique de l'Europe :

Vous vous épuisez à recommencer sans cesse l'œuvre du premier jour ³.

¹ C'est par ces termes que Paul Valéry répond à l'appel de Gide quant à un engagement politique. Sur le rapport de Valéry à la politique, nous renvoyons à la postface de François Valéry, « Paul Valéry et la politique », dans Paul Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, 216 p.

² Paul Valéry, *Œuvres...*, Paris, Gallimard, 1957, vol. 2/, vol. I, p. 988.

³ *Ibid*, p. 1017.

Cette formule contient une des leçons les plus profondes des réflexions de Paul Valéry sur l'état de la civilisation moderne, tout entière mue dans la course du progrès. Jusqu'alors, « [l]'humanité ne s'['était] lentement élevée que sur le tas de ce qui dure ⁴ », et la civilisation se justifiait à travers l'accumulation des richesses, aussi bien matérielles que symboliques. Or, c'est précisément cette accumulation, et le sens de cette accumulation, que la modernité a radicalement bouleversés. Le progrès se résume très simplement dans le texte que Valéry y consacre encore en 1929 : celui-ci est accroissement de la puissance (mécanique) et augmentation de la précision et de la prévision. La puissance du progrès est présentée, comme Benjamin le concevait au même moment en évoquant son avenir, à travers l'incapacité de nos vieux systèmes techniques à la maîtriser. On retrouve aussi, dans le texte de Valéry, le couple de la ville et de la guerre.

Songez à ce qui se consume chaque jour dans cette quantité de moteurs, de toute espèce, à la destruction de réserves qui s'opère dans le monde. Une rue de Paris travaille et tremble comme une usine. Le soir, une fête de feu, des trésors de lumière expriment aux regards à demi-éblouis un pouvoir de dissipation extraordinaire, une largesse presque coupable. Le gaspillage ne serait-il pas devenu une nécessité publique et permanente ? Qui sait ce que découvrirait une analyse assez prolongée de ces excès qui se font familiers ? Peut-être quelque observateur assez lointain, considérant notre état de civilisation, songerait-il que la grande guerre ne fût qu'une conséquence très funeste, mais indirecte et inévitable du développement de nos moyens ⁵ ?

La ville et la guerre modernes partagent l'échelle de la masse. L'une et l'autre se sont transformées substantiellement à travers ce passage de la qualité à la quantité, que Valéry analyse essentiellement comme un passage de la conservation à l'épuisement. De même que la ville moderne brûle l'énergie qu'elle produit, la guerre ne s'arrête pas à quelque signe de supériorité de l'adversaire, mais dans l'épuisement complet des forces ⁶. L'accroissement de la puissance a sorti l'homme de la nécessité : l'homme s'est élevé, mais en même temps qu'il s'épuisait. La critique du monde moderne par Valéry contribue davantage à une « histoire naturelle de la destruction », telle que Sebald en a formé le projet.

⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 412.

⁵ Paul Valéry, *Œuvres...*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, vol. II, p. 1026.

⁶ « Mais nous avons vu, au contraire, il y a fort peu d'années, la guerre toute moderne se poursuivre fatalement jusqu'à l'épuisement des adversaires, dont toutes les ressources, jusqu'aux plus lointaines, venaient l'une l'autre se consumer sur la ligne du feu. » *Ibid.*, 1027

Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage – c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment de lien entre individus, autrefois réveillé incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune ⁷.

Peut-on parler positivement d'un progrès concernant Valéry comme le fait Benjamin ? Il faut pour cela reconnaître en Valéry, non l'officier qu'il a pu vouloir être, mais l'architecte qu'il aurait également aimé être, et préciser qu'à l'approche de la destruction, il a su garder le « cap Pensée » sur la construction de la *paix*.

C'est que la paix n'est qu'un système de conventions, un équilibre de symboles, un édifice essentiellement fiduciaire. La menace y tient lieu de l'acte ; le papier y tient lieu de l'or ; l'or y tient lieu de tout. Le crédit, les probabilités, les habitudes, les souvenirs et les paroles, sont alors des éléments immédiats du jeu politique, car toute politique est spéculation, opération plus ou moins réelle sur des valeurs fictives. Toute politique se réduit à faire de l'escompte ou du report de puissance ⁸.

A travers le progrès, Valéry constate la disparition progressive de l'architecture au profit de la science de l'ingénieur. Néanmoins, sa pensée ne cède pas : ce qui distingue l'architecture des productions de l'industrie est la valeur « fiduciaire » de son édifice, qui l'associe à la paix et non à la guerre.

*Force et Force vive,
deux méthodes.
C'est paix et guerre
Paix est action par les forces - (pressions, équilibres)
déplacements de l'équilibre.
Guerre = c'est force vive et choc* ⁹.

C'est dans la construction de la paix qu'il faut chercher une conception positive du progrès pour Paul Valéry. C'est aussi en quoi il a recours à l'architecture. L'architecture est la technique qui permet, à l'échelle de la communauté, de transformer la puissance productive en accumulation symbolique et non en pulsion de destruction. Elle est la technique qui permet, une fois l'utilité assurée, une

⁷ Paul Valéry, *Cahiers...*, 2, Paris, Gallimard, 1980, p. 1452.

⁸ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 1031-1032.

⁹ P. Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée*, *op. cit.*, p. 118.

économie du supplément. L'architecture est le « passage de l'utile à l'inutile ¹⁰ » écrit Valéry en 1944. Encore faut-il la distinguer de la conquête de l'espace et du temps telle qu'elle se réalise devant lui.

Le mécanisme social

C'est lors de son séjour en Angleterre en 1895 que Paul Valéry, invité par William Henley à contribuer à un numéro de la *New Review* rassemblant un ensemble d'articles sous le nom de *Made in Germany*, s'engage dans une réflexion sur le succès économique de l'Allemagne. En proposant pour la revue un regard critique sur la puissance économique allemande du Second Reich, ce que le jeune Paul Valéry décrit, c'est d'abord une « conquête méthodique ». La conquête par la méthode n'est autre qu'une rationalisation extrême des outils du projet telle que celui-ci ne s'apparente à aucune construction symbolique. L'Allemagne seule pouvait réaliser cela, écrit Valéry, elle dont la propre construction politique n'a reposé, avant toute chose, que sur le génie militaire ¹¹.

L'organisation de la prépondérance militaire est l'œuvre du grand état-major. C'est dans la conception de ces bureaux célèbres que l'exemple le plus éclatant de méthode se découvre. Ce sont véritablement des usines de victoires. On y rencontre la division du travail intellectuel la plus rationnelle, l'attention des esprits spéciaux constamment fixés sur la moindre variation des moindres circonstances profitables, l'extension de cette recherche à des sujets qui d'abord paraissent étrangers aux études techniques, la science militaire agrandie jusqu'à la politique générale – jusqu'à l'économie – car « la guerre se fait de toutes parts » ¹².

La méthode délibérée de l'Allemagne repose sur une morale de l'efficacité : la fin justifie les moyens, et de tous les moyens, le plus sûr est encore celui du nombre. Valéry mesure l'agrandissement de l'Allemagne du Second Reich à sa maîtrise des comptes, et au déploiement de la statistique dans tous les détails de sa production qu'elle investit de science. Valéry adresse une critique essentielle à la méthode allemande : le projet de l'industrie est inductif et repose sur l'idée d'un

¹⁰ *Fonds Paul Valéry, A Œuvres, XIII Poïétique, LXXXVII-CI Cours de poïétique, XCIV Cours de poïétique, VIII, Années 1942-1943 et 1943-1944, [manuscrit], s. d.*

¹¹ « Si, venant de lire le Danger allemand ou le *Made in Germany*, on porte sa pensée encore chaude et toute excitée sur l'histoire militaire de la Prusse depuis Frédéric le Grand jusqu'au Maréchal Moltke, on ne peut se soustraire à l'impression de similitude, à l'idée de système dont je viens de parler. » P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 977.

¹² *Ibid.*, vol. I, p. 978.

mécanisme social. La méthode réduit les efforts d'invention ; « [a]u lieu d'inventer la forme de l'objet, il s'enquiert ¹³ ». La méthode pompe dans les forces sociales l'énergie qu'elle dépense en produits. C'est pourquoi, même en temps de paix, le dispositif productif est une mobilisation générale des forces qui les épuise.

La paix est, peut-être, l'état des choses dans lequel l'hostilité naturelle des hommes entre eux se manifeste par des créations, au lieu de se traduire par des destructions comme le fait la guerre. C'est le temps d'une concurrence créatrice, et de la lutte des productions. Mais Moi, ne suis-je pas fatigué de produire ? [...]

Le monde, qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale, cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort. Une certaine confusion règne encore, mais encore un peu de temps et tout s'éclaircira ; nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière ¹⁴.

Le crépuscule des idoles

La dimension régressive de la société conçue comme une fourmilière ruine toute construction symbolique jugée inutile à sa méthode. Le mécanisme ne fait pas de place aux symboles. Il suppose au contraire une identité entre ses forces et ses produits. Or, cette identité, comme le montre aussi bien Valéry que Benjamin, est celle de la guerre. L'Europe que décrit Valéry ne connaît ni politique ni morale ou règle juridique qui protègent les liens sociaux ¹⁵. « Plus nous allons, écrit Valéry, plus se fait sentir l'intervalle croissant entre les deux aspects de l'activité de l'esprit, son aspect de transformation et son aspect de conservation ¹⁶ ». Cette dissociation n'est pas un facteur de nostalgie pour Valéry, elle est analysée comme un facteur pathologique. La dissociation de la transformation du monde et de sa conservation nous ramène au problème de la violence entre les infrastructures productives et les superstructures symboliques. La méthode positive ne sait pas économiser le supplément de la production qui, en retour, menace et inquiète par ces idoles sans pouvoir, « survivance d'une sorte de mystique et de mythologie ». A chaque instant écrit Valéry, « on en ressent le poids mort et la nécessité ¹⁷ ».

¹³ *Ibid*, p.985.

¹⁴ *Ibid*, pp. 993-994.

¹⁵ « [L]e monde moderne dans toute sa puissance, en possession d'un capital technique prodigieux, entièrement pénétré de méthodes positives, n'a su toutefois se faire ni une politique, ni une morale, ni un idéal, ni des lois civiles ou pénales, qui soient en harmonie avec les modes de vie qu'il a créés, et même avec les modes de pensée que la diffusion universelle et le développement d'un certain esprit scientifique imposent peu à peu à tous les hommes. » *Ibid*, p. 1017.

¹⁶ *Ibid*, p. 1033.

¹⁷ *Ibid*, p. 1032.

Loin de pouvoir s'affranchir des symboles, les transformations du mécanisme social les produit dans la plus grande obscurité, comme le démontrait Benjamin. La modernité est prise au piège de ses propres constructions qui s'accumulent, saturant l'espace et le temps, freinent la transformation et la hantent. Valéry décrit comment s'opère un dédoublement de l'homme entre les fictions de conservation (juridiques, de santé, politiques, artistiques) qu'il construit et la transformation du monde en cours. Cet intervalle qui sépare transformation et conservation est une pathologie du temps, et, comme le démontre Valéry à la même époque que Benjamin, le creuset du carnaval de l'histoire. Ce qui caractérise le problème de l'époque moderne est cet intervalle dans lequel se déroule le *désordre* de la libre coexistence des idées les plus dissemblables.

L'individu devient un problème de notre temps ; la hiérarchie des esprits devient une difficulté de notre temps, où il y a comme un crépuscule des demi-dieux, c'est-à-dire de ces hommes disséminés dans la durée et sur la terre, auxquels nous devons l'essentiel de ce que nous appelons culture, connaissance et civilisation ¹⁸.

La critique de l'histoire que mène Valéry ne signifie pas le rejet de l'histoire, mais la critique de ses manipulations – de ses ressemblances – qui sont d'autant plus incertaines que l'intervalle entre la transformation du monde et sa conservation se creuse. Bien que Paul Valéry n'ait sans doute pas eu connaissance de la seconde *Considération inactuelle* au moment où il songeait à publier un commentaire sur Nietzsche, il partage avec le philosophe la même critique du Second Reich quant à son sens historien ¹⁹. Parmi les trois formes d'histoire que Nietzsche identifie dans sa critique – histoire monumentale, histoire traditionaliste et histoire critique – toutes expriment ces « équations d'échange rendues illusoires ²⁰ » entre la vie, telle qu'elle se déroule dans le présent, et le passé accumulé. La critique de l'histoire ne signifie pas, pour Nietzsche comme pour Valéry, la sortie de l'histoire, une anhistoricité de l'homme. « [L]'élément historique et l'élément non-historique sont également nécessaires à la santé d'un individu, d'un peuple, d'une civilisation » écrit Nietzsche ²¹. La critique de

¹⁸ *Ibid*, p. 809.

¹⁹ Sur les rapports complexes de Valéry envers Nietzsche, nous renvoyons au texte de Michel Jarrety, Paul Valéry, *Sur Nietzsche : lettres et notes*, Paris, la Coopérative, 2017, vol. 1/, 89 p.

²⁰ P. Valéry, *Cahiers... , 2, op. cit.*, p. 1515.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 504.

l'histoire ne s'attaque pas au caractère scientifique de la discipline, mais à sa formation culturelle, à son imagerie, qui non seulement « pèse » sur la vie, mais ne permet pas le discernement parmi toutes les figures qui s'y rassemblent ²². De ce manque de discernement prolifèrent les masques de l'histoire, et les rôles joués par les individus qui ne savent plus se fier à leur sens. La notion benjaminienne de fantasmagorie prend pour Paul Valéry sa pleine mesure à l'échelle de l'histoire, qui est à la politique ce que le fétiche est à l'économie.

Histoire

Elle conduit à penser à des entités comme à des êtres.

Ainsi France, Prusse, etc. ²³

Mais à la différence du modèle théologique de Benjamin, les noms ne nous garantissent pas un accès à la connaissance. Il n'est pas sûr en effet pour Valéry que le nom nous offre un accès, ne serait-ce qu'indirect, à une quelconque vérité.

Les noms fondamentaux qui servent à la description et à la combinaison mentale des phénomènes politiques à grande échelle sont incertains.

– Nation – Etat – Peuple – Gouvernement.

Personnifications – substantifs.

– Données positives = Territoire – Langue.

– Nombre – Loi constitutionnelle – Lois. ²⁴

La vacuité est, pour Valéry, non seulement celle des noms propres, mais aussi celle de tous les noms communs qui recourent au symbolique. Valéry préfère donc opposer aux noms abstraits d'« Etat » le réel des territoires, au nom abstrait de « Peuple » celui des langues parlées, ou encore au nom de « Gouvernement » l'opérationnalité du système juridique. L'histoire n'est pas à même de construire les termes de la ressemblance entre le monde réel et utile et le monde symbolique, que Valéry nomme par commodité « inutile ».

²² « C'est seulement à partir de la plus haute force du présent que vous avez le droit d'interpréter le passé. », *Ibid.*, p. 540.

²³ P. Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée*, *op. cit.*, p. 164.

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

Les abstractions politiques se réalisant créent des monstres. Ainsi « l'Etat » – conception formée sans tenir compte de l'échelle – des conditions de « Similitude ». Ce qui est vrai ou bien établi dans l'aire d'une province devient absurde et désastreux quand on l'impose à un peuple immense et à un territoire énorme car ici, comme en mécanique des matériaux, les propriétés qui tiennent à la relation de l'élément avec la masse ne permettent pas un accroissement indéfini de celle-ci. La barre de fer, de rigide, devient flexible pour une longueur plus grande que x ²⁵.

Comme l'analyse Benjamin, la pathologie du temps est non seulement le creuset de l'histoire fantasmagorique mais aussi celui de la violence. Valéry comprend lui aussi que, dans la plus grande confusion, l'événement s'apparente à un coup d'Etat : capture et confiscation des figures de l'histoire par la plus grande force en présence ²⁶. Et de fait la concentration du pouvoir dans quelques figures, toutes aussi puissantes qu'incertaines, entraîne la plus grande fragilité des systèmes, et à leur tour la dépendance au moindre événement. La réflexion de Valéry sur le pouvoir, de Louis XIV à la démocratie de son époque, est celle de son abstraction et de sa fragilité, auxquelles l'architecture n'est pas indifférente.

Par quoi firent œuvre admirable,

L'unité et l'autorité ;

La beauté d'une pyramide.

Les François perdirent la nature ;

Ils créèrent un monde abstrait, une clarté, une volonté.

Il n'y eut plus d'oiseaux dans le langage, et les arbres obéirent à l'architecte, et l'architecte à la raison. De Descartes à Robespierre.

Il se fit que la puissance ramassée dans un homme et dans quelques hommes, dans un palais et peu d'édifices, un bon coup suffit à la saisir ²⁷.

La violence mythique définie par Benjamin, Valéry l'appelle pour sa part « magie politique ²⁸ ». Il y a de la magie lorsque la croyance n'est plus corrélée à l'action, lorsque se creuse l'intervalle entre la transformation et la conservation, entre l'utile et l'inutile. La magie ne nomme pas le pouvoir pour Valéry, mais sa fragilité qui profite aux circonstances confuses.

²⁵ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, op. cit., p. 1523.

²⁶ « Le g[ran]d malheur international c'est que les races et les nations ne s'abordent en général que par leurs h[ommes] les plus violents et les plus intéressés – des marchands, des soldats, des apôtres. » *Ibid.*, p. 1480.

²⁷ P. Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée*, op. cit., p. 22.

²⁸ « Croyance est addition à une formule, etc. de pouvoir d'action, résistance etc. indépendant de la formule non fourni [sic] par le métal pur ; mais d'origine extra-mental car rien de l'esprit. [...] Magie politique. » dans *Ibid.*, p. 122.

*POLITIQUE DE L'ESPRIT**Le mythe de la civilisation*

A la magie politique, Paul Valéry oppose une réflexion anti-historique. Par-delà les figures de l'histoire, quel rapport de nécessité entretenons-nous au monde ? Il faut en revenir au questionnement physiologique et affronter la régression qu'impose le mécanisme social pour redécouvrir le sens de la nécessité. Quel réel l'homme ne doit-il pas oublier ?

*En vérité, il n'y a que deux tyrans, l'un, la douleur ; l'autre, la crainte... Non – l'obligation de servir son corps – et la force de l'idée de la mort sont les tyrans naturels. [...]
Ainsi la notion de souffrir, ou de chercher, ou de produire un mal pour en fuir un autre, ou l'éviter, fonde religion et société, obéissance, croyance – aux dieux, au peuple, au roi, à la médecine, à l'économie, à la sagesse, etc. et une foule de sacrifices de l'actuel au futur, du sensible au probable, du probable à l'excitant...²⁹*

C'est dans le recul des sollicitations les plus vitales que l'homme établit les ressemblances les plus nécessaires entre son existence et son environnement. A mesure de l'élaboration de ces croyances, les ressemblances deviennent de moins en moins sensibles. De moins en moins sensibles ne signifie pas de moins en moins nécessaires, et toute société se développe autour du « temple de la peur ³⁰ » qui garantit la vitalité de ses croyances. Dissiper ce temple, c'est perdre le sens de la nécessité. Valéry ne réduit pas la croyance à la magie politique ; la croyance est structurante du rapport social.

On peut dire que le monde social, le monde juridique, le monde politique, sont essentiellement des mondes mythiques, c'est-à-dire des mondes dont les lois, les bases, les relations qui les constituent ne sont pas données, proposées par l'observation des choses, par une constatation, par une perception directe ; mais, au contraire, reçoivent de nous leur existence, leur force, leur action d'impulsion et de contrainte ; et cette existence et cette action sont d'autant plus puissantes que nous ignorons davantage qu'elles viennent de nous, de notre esprit.

Croire à la parole humaine, parlée ou écrite, est aussi indispensable aux humains que se fier à la fermeté du sol ³¹.

²⁹ *Ibid.*, p. 53-54.

³⁰ P. Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée*, *op. cit.*

³¹ Paul Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 1033.

A la grande différence du crépuscule des idoles, des fantasmagories, et de toute autre figure du déclin qui se présentent comme capture des forces en présence, le fondement mythique auquel s'intéresse Paul Valéry soutient l'action et la suscite. La nature mythique repose sur la substitution d'un besoin en un autre, d'une nécessité matérielle (fuir) en une nécessité spirituelle (croire). En retour, le mythe oblige à ne pas traiter comme de l'esprit quelque chose qui n'est que de l'esprit. L'irresponsabilité politique que dénonce Valéry dans sa critique du sens historien est celle de convoquer des figures historiques et de ne pas en porter les conséquences. « Nous entrons dans l'avenir à reculons ³² », écrit-il à plusieurs reprises pour qualifier cette attitude inquiète et dominée par le sens historien. L'absence de causalité évidente et l'inconséquence des figures de l'histoire causent en dernier recours la guerre – excitation des puissances sans conversion symbolique effective. A l'inverse, le mythe, dans son rapport à la nécessité, pense la responsabilité.

La « responsabilité » mythe qui pour produire son effet pratique doit être organisée comme une réponse automatique et inévitable aux actes.

Le retard lui est fatal ³³.

La structure sociale du mythe, telle que l'analyse Valéry, s'oppose plus profondément encore à la conquête méthodique à propos de la question de l'échange. Si la société égalitaire a fait de l'échange une force destructrice des symboles, c'est parce que sa raison quantitative a donné une base égalitaire à nos échanges. Tout pour s'échanger doit pouvoir se quantifier selon des mesures communes. Or la croyance fonctionne sur un principe d'inégalité dans l'échange.

Que si tu croies à quelque chose, c'est là donner sans recevoir.

Il se peut que tu y aies avantage, et nous le faisons tous. Tous nos actes exigent que nous prêtions notre force à quelque inexistence ³⁴.

La croyance engage certes de la réciprocité, mais l'inégalité de l'échange est de nature politique et non économique. L'augmentation du capital de la croyance est l'augmentation de son pouvoir. « Le pouvoir n'a que la force qu'on veut bien lui

³² P. Valéry, *Cahiers... , 2, op. cit.*, p. 1542.

³³ P. Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée, op. cit.*, p. 95.

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

attribuer », il fonctionne comme un établissement de crédit : plus on lui prête, plus il croît, à condition qu'il réponde à nos actes.

Civilisation est capital, accumulation ³⁵.

Souveraineté

L'action civilisatrice, qui garantit la transformation et la conservation de nos actes, n'est nulle part aussi manifeste que dans les villes et l'aménagement du territoire. Valéry y observe, non les événements et les manipulations hasardeuses des figures de l'histoire, mais les *constantes* qui expriment le réel d'un territoire.

Mais l'événement passé est une fusée brûlée. D'ailleurs, les événements m'ennuient : ce sont les fonctionnements et les constantes qui m'intéressent. Une tempête est chose ennuyeuse : mais les mœurs de la mer, la coque et le moteur, voilà l'important. Une réflexion dans la physiologie m'est plus excitante que tout Shakespeare ³⁶.

L'histoire ne nous fournit pas les nombres et les grandeurs qui structurent les problèmes de similitude à travers le temps. C'est une des causes des dysmorphies de la production moderne. La critique que fait Paul Valéry de l'« histoire des nations » propose une autre compréhension du monde historique : non depuis les figures historiques spectaculaires, mais depuis tout ce qui s'accumule et se transmet. Au premier chef, Valéry pense le réel depuis les techniques (droit, médecine, navigation, économie politique, tactique militaire, architecture) et leur capacité à se développer à travers le temps. Expression de la maturation et de l'opérationnalité des techniques à travers l'espace et le temps, la ville et le territoire sont les sites depuis lesquels Valéry déploie une réflexion sur la notion de souveraineté qui s'oppose à la magie politique. « Le lien de la souveraineté avec le territoire-nation est accidentel ³⁷ » écrit-il en commentant la situation à la fin de la Première Guerre Mondiale. Il aurait fallu concevoir le territoire, non depuis les « forces vives » de l'histoire, mais depuis les forces réelles que sont la Terre, l'Électricité, le Mouvement, l'Esprit ³⁸. La critique du pouvoir par

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁶ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 1520.

³⁷ *Ibid.*, p. 1500.

³⁸ « La nouvelle Europe

Valéry – définissant celui-ci par la concentration et l'épuisement des forces dans les figures historico-mythologiques, de Louis XIV à la démocratie de son époque – laisse apercevoir ce que serait une « politique scientifique ». C'est sous ce terme de « politique scientifique » qu'il évoque la politique urbaine en Europe. Le Rhin et la Méditerranée sont relevés, dans une note des cahiers, comme les deux grands facteurs de développement qui ont permis que se produisent la plus grande richesse européenne et les plus belles villes. Ce que Valéry appelle la souveraineté ne dépend pas d'une puissance politique fondatrice, mais d'une lente construction du territoire qui repose, d'une part, sur la compréhension des facteurs de transformation et de production de richesse (le Rhin, la Méditerranée), et, d'autre part, sur la compréhension des facteurs de conservation de cette richesse (« Gens d'argent – cossus – et *hérédité* ³⁹ »). La souveraineté n'est qu'accidentellement celle du pouvoir national ; elle est plus profondément celle du fonctionnement du territoire. C'est pourquoi Valéry parle de la Méditerranée comme d'une « machine à fabriquer de la civilisation ⁴⁰ ». Le sens du centre méditerranéen, dont Valéry écrit le projet en 1933, est bien celui d'une « politique de l'esprit ». Il s'agit de réfléchir sur la *fonction* de la Méditerranée : sur la fonction de transformation d'une concentration d'échanges sur un même territoire en valeurs qui puissent se conserver et se transmettre en retour.

Or, tous les facteurs essentiels de la civilisation européenne sont les produits de ces circonstances, c'est-à-dire que des conséquences locales ont eu des effets reconnaissables d'intérêt et de valeur universels ⁴¹.

Valéry défend la politique de l'esprit partout où celui-ci se manifeste. Il la défend dans son programme pour le centre méditerranéen, tout comme il la défend dans ses écrits sur le territoire et les villes de France, tels qu'on les trouve rassemblés dans ses *Regards sur le monde actuel*. A travers sa critique de la

Les pauvres hommes de 1919 n'avaient en tête que des modèles historiques - des figures de cire, les « Nations » Idoles.

Bien embarrassés, s'il leur fallut raisonner sans ces mythes - juridico-

Incapables de se construire ou inventer quoi que ce soit hors de ces cadres de souveraineté.

Supposez une autre conception. Les puissances seraient 1° La Terre. 2° L'Electricité. 3° Le Mouvement (transport). 4° L'Esprit.

Le lien de la souveraineté avec le territoire-nation est accidentel. » *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 1474.

⁴⁰ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 1137.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1136.

souveraineté, Valéry oppose à l'avènement du roi, « *les milliards d'heures de labour spécialisé* ⁴² » à travers lesquelles se forment aussi bien les territoires que les consciences, les territoires par les consciences et les consciences par les territoires. Il oppose à la forme du territoire leur « régime de fonctionnement ».

Le régime du territoire

Un territoire s'identifie à travers les échanges qui s'y concentrent. C'est à ces échanges que l'on reconnaît la *vie* des territoires, leur dynamique réelle.

Réduire l'histoire aux « grands événements », c'est réduire la vie à ses points critiques, et donc, par là, ne pas retenir que sa substance est, au contraire, de régime. C'est ce qui est insensible qui est l'essentiel, la marche silencieuse et constante est la vie ⁴³.

La définition d'un territoire, ses limites, sont celles de l'ensemble des « organes » qui participent de la concentration des échanges : organes géographiques, organes techniques, organes économiques, organes historiques, et d'autres encore. De cette physiologie résulte que le territoire est tout autant le site des échanges qu'il accueille qu'il en est le produit. Le territoire est lui-même la « marche silencieuse et constante de la vie ». Mais n'est-ce pas là, sous la métaphore organique, dire que le territoire est une détermination du lieu ? N'est-ce pas reconduire une « hylé-morphique » comme le critique Jacques Derrida ? N'est-ce pas dire que sous le nom du territoire se cache une loi, ne serait-ce qu'une loi de développement et de croissance ? Il n'y a dans l'esprit de Valéry aucune détermination du processus de développement. Il suffit, pour se représenter la transformation des territoires comme une dialectique en tout point construite et non déterminée, de comprendre que le supplément productif se conserve sous une forme « inutile », c'est-à-dire d'une toute autre nature que la nature productive.

Les terres habitées se forment ainsi des manières de glandes, organes qui élaborent ce qu'il faut aux hommes de plus exquis, de plus violent, de plus vain, de plus abstrait, de plus excitant, de moins nécessaire à l'existence élémentaire ; quoique indispensable à l'édification d'êtres supérieurs, puissants et complexes, et à l'exaltation de leurs valeurs ⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, p. 1102.

⁴³ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 1537.

⁴⁴ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 1007.

Le territoire en tant que produit est certes le résultat du travail des formes et des matières travaillées par les intentions dialectiques de ses habitants, mais ce qui s'en conserve est un ensemble de valeurs indépendantes. Ce qui se conserve n'est pas la sélection par l'utile ou par l'histoire, mais la sélection de ce que Nietzsche appelle le « supra-historique ⁴⁵ », et que Valéry appelle l' « Esprit ». C'est au nom de cet esprit et de ce qu'il conserve que se soutient, en retour, la dynamique des échanges.

Partout où l'Esprit européen domine, on voit apparaître le maximum de besoins, le maximum de travail, le maximum de capital, le maximum de rendement, le maximum d'ambition, le maximum de puissance, le maximum de modification de la nature extérieure, le maximum de relations et d'échanges ⁴⁶.

La sélection de l'esprit a également valeur de lois. Mais ces lois se distinguent des lois de la matière et de son exploitation méthodique. Rien, pourtant, au premier abord ne semble permettre de dissocier les produits du territoire de productions induites par celui-ci. C'est au contraire l'intimité de la forme et de la matière qui est la marque d'un tel patrimoine.

Une chapelle, une maison très simple suffisent, dans dix mille villages, à nous représenter des témoins séculaires de ce sentiment de l'intimité de la forme avec la matière, par laquelle une construction, même toute humble, a le caractère d'une production spontanée du sol où elle s'élève ⁴⁷.

Qu'il s'agisse de la Méditerranée, de l'Europe ou de la France, la question que Valéry pose à travers la physiologie des territoires est celle du rapport entre le lieu et la technique. Plus la technique s'élabore, plus la spécificité des lieux nous apparaît, et cela réciproquement : plus nous comprenons les territoires, plus la technique se précise. Mais à la différence de la méthode inductive de la conquête allemande, qui ne connaît de limites aux territoires que celles de l'épuisement de la matière, et de limites à la technique que celles de l'autodestruction par la guerre, la loi de production valéryenne se tient dans une double limite de la technique.

⁴⁵ « Le terme de « force non historique » désigne pour moi l'art et la faculté d'oublier et de s'enfermer dans un horizon limité, tandis que les forces « supra-historiques » sont celles qui détournent le regard du devenir et le portent vers ce qui donne à l'existence un caractère d'éternité et de stabilité, vers l'art et la religion. » F. Nietzsche, *Œuvres, op. cit.*, p. 572.

⁴⁶ P. Valéry, *Œuvres..., op. cit.*, vol. I, p. 1014.

⁴⁷ *Ibid.*, vol. II, pp. 1004-1005.

D'une part, la technique est localisée ; elle se développe dans des rapports qui sont ceux de son territoire. D'autre part, la technique est limitée à ne se perfectionner que comme formalisation.

Dans ses écrits sur la France, Paul Valéry revient systématiquement sur le parallèle qu'il établit entre l'architecture et la langue française. Ni l'une ni l'autre ne sont les expressions immédiates des territoires. L'architecture française n'est pas la simple traduction de la matière que lui donne son sol national : la pierre et le bois. De même, la langue française se distingue des langues régionales. L'architecture française, comme la langue française, sont des élaborations techniques qui arrachent leurs lois aux formations génétiques. En quoi se distinguent-elles d'une « forteresse métaphysique » comme se le demande Valéry en comparant la pensée philosophique et la pensée technique modernes qui, l'une et l'autre « s'exercent à effacer ce qui vient au penseur de sa nation ou de sa race, puisqu'elles visent à créer des valeurs indépendantes du lieu et des personnes ⁴⁸ » ? Elles s'en distinguent, explique Valéry, car elles sont des « formes ».

Je dis que ma tentative actuelle, ma téméraire formule me permet de considérer que la forme dont il s'agit est de celles dont est capable un certain langage, et que l'être qui parle et se parle ce langage ne peut ni en excéder les moyens ni se soustraire aux suggestions et associations que ledit langage importe insidieusement en lui ⁴⁹.

Que la technique n'ait à se déployer qu'en donnant forme au territoire, c'est ce que Valéry exprime, marqué par ses lectures de Viollet-le-Duc et de Choisy ⁵⁰, en admirant le travail du bois et de la pierre de l'architecture française entre le onzième et le dix-neuvième siècle. L'architecture française est française car elle s'est développée, dans son savoir maîtrisé par les dictionnaires de l'architecture, au contact répété d'une certaine matière, celle que lui a offert son territoire, de son sol à son climat. En ce sens, elle est issue de son territoire et ne saurait l'excéder. Mais Valéry précise que la forme ne doit pour autant se conformer à ses

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1055.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1055.

⁵⁰ Sur la culture architecturale de Paul Valéry, nous renvoyons à l' « Introduction biographique » par Agathe Rouart-Valéry, dans *Ibid.*, vol. I, ainsi qu'à l'article plus détaillé sur la question architecturale de Claude Bouret, *Paul Valéry et l'Architecture, un amateur compétent*, Paris, s.n., 1970.

lois insidieuses. Le langage doit répondre de son œuvre, contre tout hylémorphisme, en redoublant d'efforts et de langage.

*Or celui qui pense dans une certaine langue poursuit, d'expression en expression, une perfection, une satisfaction intime qu'il attend de l'une de ces expressions ; mais celle-ci, quelle qu'elle soit, sera conforme aux exigences de cette langue, modifiée par ses singularités, subordonnée par ses séductions*⁵¹.

Le perfectionnement de la technique ne signifie pas ici que la technique s'abstrait de tout problème formel et se constitue en une méthode *a priori*. Le perfectionnement de la technique est au contraire un perfectionnement qui s'établit sur le langage des techniques dont il corrige les lois.

Fonction de la ville

C'est dans ses écrits sur la ville que Paul Valéry développe la notion de « fonction » qui nous permet de mieux comprendre la façon dont le perfectionnement des territoires corrige ses lois physiologiques. La ville est la forme au sein de laquelle se concentrent les organes de développement du territoire, mais là n'est pas sa fonction dans l'esprit de Valéry. Il s'agirait d'une définition utilitaire de la ville. La fonction de la ville est plutôt de garantir la « non-confiscation » des forces du territoire. Sa fonction est de construire des rapports entre les multiples organes du territoire de façon à en garantir l'équilibre des échanges⁵².

*L'action certaine, visible et constante de Paris, est de compenser par une concentration jalouse et intense les grandes différences régionales et individuelles de la France*⁵³.

Cette remarque de Valéry fait suite à une de ses réflexions évolutionnistes sur la langue française : le français est devenu une langue tempérée (pauvre en accent), et riche en nuances (timbres et muettes). La formation de la langue française, parmi les quantités de langages divers qui l'ont constituée, s'est réalisée par l'abandon de tout ce qui pouvait sembler trop spécifique et difficilement appropriable par le plus étranger. La diversité ne s'y est pas exprimée par

⁵¹ *Ibid*, p. 1056.

⁵² « [J]'entends par fonction un ensemble limité d'effets qui se substituent. » Paul Valéry, *Cahiers...*, I, Paris, Gallimard, 1976, p. 747.

⁵³ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 998.

l'expression immédiate des langues et dialectes des territoires, mais à travers l'unité de la langue, tempérée et complexe. Plus les organes sont hétérogènes, plus la fonction doit être nette et « impérieuse ⁵⁴ ». C'est ainsi que Valéry conçoit la fonction de Paris dans le territoire de la France.

L'effet le plus visible de la loi qui ordonne l'existence de la France est, comme je l'ai dit plus haut, la fonction de Paris, et la singularité de son rôle. Ce phénomène capital était nécessaire dans un pays qui n'est point défini par une race dominante, ni par des traditions ou des croyances, ni par des circonstances économiques, mais par un équilibre très complexe, une diversité extrêmement riche, un équilibre de différence des êtres et des climats auxquels devait répondre un organe de coordination très puissant ⁵⁵.

Que la fonction de la ville ne soit pas un ensemble de rapports déductibles des parties qui la composent, c'est ce que Valéry affirme lorsqu'il dit de Paris qu'il est un « fait ». Paris est un fait car il est une ville qui se nourrit des territoires de la France mais développe sa propre manière d'échanger. A cet égard, Valéry compare Paris à la Rome antique. Paris est à la France moderne ce que Rome a été à l'empire romain. Si Rome est la ville « modèle de la puissance organisée et stable ⁵⁶ », c'est qu'elle a « fini par admettre dans son sein presque toutes les croyances, par naturaliser les dieux les plus éloignés et les plus hétéroclites, et les cultes les plus divers ⁵⁷ ». De même Paris a unifié la pluralité de la France.

Paris répond à la complexité essentielle de la nation française. Il fallait bien que des provinces, des populations, des coutumes et des parlars si dissemblables se fissent un centre organique de leurs rapports, un agent et un monument de leur mutuelle compréhension. En vérité, c'est là la grande, propre et glorieuse fonction de Paris ⁵⁸.

Mais comment Valéry peut être à la fois le critique de la centralisation du pouvoir et le défenseur de Paris ? C'est que le fait urbain n'est pas un événement dont on s'empare comme le fait historique. Il est une constante, mieux encore, il est une personne morale. Après avoir épuisé les qualificatifs possibles de Paris, Valéry aboutit à cette définition qui rejoint l'idée que la fonction de la ville est « non confiscable » :

⁵⁴ *Ibid*, 1003.

⁵⁵ *Ibid*, p. 1005.

⁵⁶ *Ibid*, p. 1008.

⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁸ *Ibid*, p. 1015.

[M]ais sur toutes choses, PARIS, Personne Morale du plus haut rang, très illustre héritière des titres les plus nobles, et qui joint à la possession des plus beaux et des plus noirs souvenirs, la conscience d'une mission spirituelle permanente ⁵⁹.

A la grande différence de la réflexion de Derrida sur la ville, lorsque Valéry associe la ville à la loi, ce n'est pas à travers la valeur transcendante de son nom, mais à travers son élaboration technique. A travers ses articles sur Paris, « Fonction de Paris » et « Présence de Paris », Valéry s'interroge sur le pouvoir de la ville d'instituer une organisation du territoire dans le temps. Cette institution passe par une critique de la forme : forme marchande, utilitaire, héréditaire qui creuse l'inégalité des territoires car elle ne permet que la reproduction du même. La forme « morale » de la ville peut « compenser » les inégalités du territoire. Il ne s'agit pas de réduire les inégalités qui permettent les échanges, il s'agit de construire, au moyen de la langue de l'architecture, les rapports les plus exacts et les plus durables entre les organes les plus différents. Ce travail implique une critique de toute conception naturaliste de la technique. Valéry s'oppose à une loi naturelle de production des territoires. Mais Valéry s'oppose également à une conception de la technique qui se voudrait une intensification des forces des territoires. Sa conception de la technique affirme au contraire la nécessité de penser l'art comme seule possibilité d'un projet dans le temps qui ne conduisent ni à la domination des forces du territoire, ni à l'intensification de leur transformation, mais à la pacification durable des rapports de l'homme à son environnement.

⁵⁹ *Ibid*, 1012.

POÏÉTIQUE DE L'ARCHITECTURE

METHODE ET POÏÉTIQUE

La critique de la conquête méthodique allemande que mène Valéry n'est pas une critique de la méthode de la production industrielle contre l'inspiration du poète. Au contraire, dans la ville moderne, à travers la masse qui la constitue, le poète des foules est un « ivrogne de l'esprit » qui « se noie dans la quantité ⁶⁰ ». Il suffit de penser à son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* pour comprendre qu'il n'y a pas de conception de l'art chez Valéry qui ne soit une pensée de la méthode. C'est en quoi Valéry est un admirateur et un critique de Descartes. Admirateur et critique de la *Méthode*, Valéry ne manque pas d'y lire le devenir marchandise de la ville lorsqu'il écrit son « Retour de Hollande » et imagine le philosophe régnant sur le port d'Amsterdam comme sur le monde de la marchandise. Mais le « Retour de Hollande » est aussi pour Valéry l'occasion d'une réflexion sur tout ce que l'on ne sait pas compter, et qui est susceptible d'accroître l'espace et le temps mesurable. La conquête du monde par la méthode de Descartes est une conquête de la quantité d'espace et du temps. Or cette conquête est finie ⁶¹, et la modernité doit découvrir de nouvelles profondeurs, comme l'exigent les découvertes de la physique.

Le temps comme quantité – peut être dit : l'effet unique, additif, toujours croissant uniformément de tous les changements quelles que soient leurs directions, leurs intensités, leurs natures. Ce seul effet qui soit identique et uniforme est temps. Cette définition ne convient pas à l'entropie, qui ne croît pas uniformément ⁶².

La méthode rationaliste entraîne la discontinuité de nos expériences qui se retrouvent attirées par deux extrêmes : d'un côté, le monde objectivé et la pulsion de mort qui menace le projet ; de l'autre, le monde intérieur de nos sensations et la subjectivité fantasmagorique et bientôt mélancolique. C'est précisément le reproche que Paul Valéry adresse à la conception esthétique de l'art à partir de Descartes, prise à la fois dans des grandes opérations métaphysiques, infinitistes, et dans une approche du sensible qui se réduit à une succession de chocs. Ainsi,

⁶⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 848.

⁶¹ « Le temps du monde fini commence. Le recensement général des ressources, la statistique de la main-d'œuvre, le développement des organes de relation se poursuivent. » *Ibid.*, vol. II, p. 923

⁶² P. Valéry, *Cahiers...*, I, op. cit., p. 1273.

traquer le mystère du plaisir dans le domaine de la pensée pure peut conduire à l'idée du Beau, mais l'idée reste toujours à distance des « belles réalités insoumises ⁶³ », et elle finit plus fréquemment par les déformer dans son plan de symétrie.

[L]'Esthétique des métaphysiciens exigeait que l'on séparât le Beau des belles choses !.. [...] Mais le travail de l'artiste, même dans la partie toute mentale de son travail, ne peut se réduire à des opérations de pensées directrices ⁶⁴.

Dans son « Discours sur l'Esthétique », Valéry repose les termes du travail de l'art. Il y a, d'une part, tout ce qui a trait à la vie et aux sensations. Il s'agit là d'un trésor qu'il nous faut d'autant plus cultiver, précise Valéry, qu'il s'agit d'un trésor instable qui se transforme en permanence. De cette dimension *esthétique*, Valéry distingue, d'autre part, une dimension *poïétique*. Celle-ci désigne « l'action humaine la plus complète ⁶⁵ », c'est-à-dire toutes les techniques et tous les savoirs qui concourent à la production rationnelle de l'œuvre. La pensée d'un troisième tas qui réconcilierait les deux dimensions, Valéry la présente comme une pensée temporalisée. Il y a, tout d'abord, le temps des errements, « d'indispensables idolâtries » ou encore, ce que Valéry appelle, décrivant son propre travail quotidien des *Cahiers*, des « formations » qu'il faut explorer et développer le plus profondément possible. Puis, il y a le temps de la critique. Ce sont ces « formations », dans ce que leur élaboration aura atteint de plus profond, qu'il revient à l'artiste de mettre en critique jusqu'à ce que les rapports puissent s'établir entre un fait *poïétique* et un fait *esthétique*. C'est par cette temporalisation, dans l'opposition au dualisme de la méthode d'un ordre *a priori* et d'une sensation dans l'instant, que l'art se formule comme une critique de la violence : critique de la méthode productive et critique de l'instant.

Sa nécessité est par là toute différente de celle du logicien. Elle est toute dans l'instant de ce contraste, et tient sa force des propriétés de cet instant de résolution, qu'il s'agira de retrouver ensuite, ou de transposer ou de prolonger, secundum artem ⁶⁶.

⁶³ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 1301.

⁶⁴ *Ibid.*, 1301-1306.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1311.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1307.

EDIFIER

Ni l'histoire ni les sensations ne nous fournissent les nombres et les grandeurs qui structurent les problèmes de similitude entre l'homme et son environnement. Valéry se différencie non seulement de l'historien mais aussi du poète. Il ne s'agit pas de leur refuser le pouvoir des ressemblances, mais les correspondances qu'ils établissent ne sont que des « instants dérobés à la critique implacable de la durée ⁶⁷ ». Il ne suffit pas de se tenir à la pointe de l'instant. Encore faut-il pouvoir prolonger cet instant, *secundum artem*. La critique que mène Valéry à l'égard des correspondances poétiques est celle de leurs règles insuffisamment construites. Plus précisément encore, Valéry en critique leur postulat : les lois de la correspondance poétique reposent sur les lois de continuité de la nature, non sur des lois construites au moyen de l'art. Leurs règles ne sont pas secrètes, mais magiques. C'est au poète que Valéry oppose la méthode secrète de Léonard de Vinci.

Le secret, celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui que possède une fois la plus haute intelligence, – est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent, – qu'ils furent forcés de trouver, – entre des choses dont nous échappe la loi de continuité. Il est certain qu'au moment décisif, ils n'avaient plus qu'à effectuer des actes définis. L'affaire suprême, celle que le monde regarde, n'était plus qu'une chose simple, comme de comparer deux longueurs ⁶⁸.

Dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, la définition que donne Valéry de la plus haute intelligence de l'artiste tient dans cette séparation entre la magie de la nature et le secret de l'art qui confirme et contredit les thèses de Benjamin sur la notion d'aura. Il suffit, pour se rendre compte de cette différence théorique de conception de la technique, de s'attarder sur le parallèle que Valéry suggère entre les croquis de Léonard de Vinci et l'appareil photographique. Les croquis donnent à voir des rapports entre les figures les plus diverses du réel que seule la photographie, par la suite, a su nous rendre sensibles. C'est la connaissance de ces rapports qui, comme l'a analysé Benjamin à propos des photographies de Blossfeldt, permettra de nous libérer des lois magiques et auratiques de l'art sous l'influence de la nature et de ses lois de continuité.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1221.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1160.

Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fût-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. Les structures constitutives, les tissus cellulaires avec lesquels la technique ou la médecine ont coutume de compter – tout cela est au départ plus proche de l'appareil photo qu'un paysage évocateur ou un portrait inspiré. Mais en même temps, la photographie dévoile dans ce matériel les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui habitent les plus petites choses – suffisamment expressifs, suffisamment secrets pour avoir trouvé abri dans les rêves éveillés, mais qui, ayant changé d'échelle, devenus énonçables, font désormais clairement apparaître la différence entre technique et magie comme une variation historique. Ainsi Blossfeldt, avec ses étonnantes photos de plantes, a révélé à la vue, sous la prêle, la forme des colonnes antiques, sous la fougère, la crosse épiscopale, derrière des pousses de marronnier ou d'érable grossies dix fois, des totems, sous le chardon, un tympan gothique ⁶⁹.

Image supprimée de la version diffusée

Karl Blossfeldt, Prêle d'hiver, coupe d'une tige, grossissement 30 fois, photographie extraite des *Formes originelles de l'art*, 1928

⁶⁹ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art cit.

Mais il y a deux différences entre les photographies de Blossfeldt, ou ce que Benjamin veut en comprendre, et les dessins de Léonard de Vinci. En comparant les dessins à la photographie, Valéry montre d'une part que la différence entre technique et magie n'est pas une variation historique de la technique moderne, mais le propre de l'art. Il montre d'autre part que les dessins de Léonard de Vinci ne nous « révèlent » pas des continuités cachées, des puissances dont nous aurions été les instruments. Léonard de Vinci, précise Valéry, construit ces rapports. Plus précisément encore, lorsque dans ses dessins il passe de la coquille à l'enroulement des ondes, de la surface de l'étang à la couleuvre, non seulement il « édifie » ses rapports, mais aussi il les « vivifie ⁷⁰ ».

Voici une complexité infinie ; pour se ressaisir à travers la motion des corps, la circulation des contours, la mêlée des nœuds, les routes, les chutes, les tourbillons, l'écheveau des vitesses, il faut recourir à notre grand pouvoir d'oubli ordonné – et, sans détruire la notion acquise, on installe une conception abstraite : celle des ordres de grandeur ⁷¹.

Que signifie édifier des rapports ? Un édifice n'est pas encore un bâtiment construit. L'édifice est le nom que donne Valéry à ce qui fixe des grandeurs à ce qui change de façon à le conserver. En ce sens un édifice est lui aussi une « fonction ». Il substitue une grandeur à une sensation, et organise une hiérarchie entre un ensemble de sensations devenues grandeurs. C'est à la géométrie grecque que Valéry se réfère lorsqu'il évoque les édifices, géométrie « où il faut bien supposer, pour la fonder, que les solides ne s'altèrent pas dans leurs déplacements » ⁷². Au moyen du dessin géométrique, l'édifice conserve un ensemble de « notions acquises », d'expériences accumulées à travers le temps, qu'il hiérarchise et solidifie. Par la précision du dessin, chaque dimension est rendue explicite et n'est conservée que comme telle, débarrassée de ses formations préalables. L'histoire et la matière sont alors sédimentées dans une organisation abstraite et sans influence sur la forme. « *Time's geometry* ⁷³ » écrit Valéry dans une note des *Cahiers* contemporaine de son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : l'édifice se substitue au milieu historique et matériel pour conserver la

⁷⁰ P. Valéry, *Œuvres...*, op. cit., vol. I, p. 1177.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1170.

⁷² P. Valéry, *Œuvres...*, op. cit., vol. I, p. 803.

⁷³ P. Valéry, *Cahiers...*, I, op. cit., p. 1263.

mesure d'un rapport entièrement artificiel. Mais il devient de ce fait le terme de référence du milieu dans lequel il s'installe.

Un édifice, si complexe qu'on pourra le concevoir, multiplié et proportionnellement rapetissé, représentera l'élément d'un milieu dont les propriétés dépendront de celles de cet élément. Nous nous trouvons ainsi pris et nous nous déplaçons dans une quantité de structures ⁷⁴.

Mais l'édifice, se constituant comme milieu et proposant de reconstruire la continuité des éléments au sein de ce milieu, peut aussi porter une loi continuiste entre ses éléments et reconduire le lien entre art et magie. Si Valéry qualifie Léonard de Vinci d'« esprit symbolique », c'est parce qu'il intervient là où la continuité fait défaut, sans reconduire une loi de continuité géométrique ou numéraire. L'édifice valéryen est un édifice aux lignes discrètes. Elles ne cherchent pas à se substituer au *continuum* de la nature en proposant une autre loi de continuité. A l'esprit de géomètre doit être associé un « esprit de finesse ⁷⁵ ». A travers l'édifice, l'expérience sensible, sans être détruite, est divisée. Divisée, elle est sédimentée et instruite dans des rapports où elle se conserve de façon abstraite.

L'édifice valéryen est sans cesse renvoyé entre deux disciplines de l'art, l'architecture et la musique. Ces comparaisons ne manquent pas dans son œuvre même. A côté du « Cantique des colonnes » et d'*Amphion* qui répètent le dualisme de l'apollonien et du dionysiaque, les textes tels le *Paradoxe de l'architecte* ou *Eupalinos* reconduisent une analogie entre l'édifice musical et l'édifice architectural qui nous informent en réalité assez peu sur les moyens avec lesquels chacun de ces arts construit son rapport à la vue, pour l'architecture, et à l'ouïe pour la musique. Mais c'est à travers son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* que Valéry a rappelé chacun de ses arts à leur différence. Cette différence a trait à la notion de continuité. Architecture et musique sont des savoirs qui permettent la construction d'édifices qui substituent aux rapports sensibles des rapports de grandeurs. Néanmoins, la musique se distingue de l'architecture en ce qu'elle conserve une relation plus intime à la matière des sons, et en cela plus sensible « aux productions et aux transformations continues de leur monde ⁷⁶ ».

⁷⁴ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 1191.

⁷⁵ P. Valéry, *Cahiers...*, I, *op. cit.*, p. 994.

⁷⁶ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 1268.

A l'inverse, l'architecture est radicalement abstraite, et si elle est plus propre à la conservation, c'est que ceux qui s'y affairant entendent découvrir « la structure propre de l'intelligible, auquel ils estiment que tout langage emprunte sa discontinuité et le type de ses propositions ⁷⁷ ». Une note des *Cahiers* de 1923 confirme l'idée exprimée dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* :

L'univers nous fait voir deux grandes choses et d'abord, qu'il change et se transforme incessamment et aussitôt, qu'il dure et se conserve, et se répète et se confirme. Il est donc Musique et il est Architecture ⁷⁸.

Cette différence prend dans la pensée de Valéry un tournant historique et critique. Si le développement de la technique présage un sombre avenir à l'architecte, le développement des techniques de reproduction mécanisée fait au contraire comprendre à Valéry la grande proximité de la musique à la vie sociale. Son article sur « La conquête de l'ubiquité » en témoigne. La musique tend elle aussi, après la littérature, à devenir un fait social de masse.

Elle est de tous les arts le plus demandé, le plus mêlé à l'existence sociale, le plus proche de la vie dont elle anime, accompagne ou imite le fonctionnement organique ⁷⁹.

Mais ce que Valéry admire chez Wagner – la puissance de sa musique à agir directement sur le système nerveux – est aussi ce qu'il redoute dans le développement de la musique moderne et qui s'appuie sur une loi continuiste entre l'homme moderne et son environnement.

Mais si on se rend compte que la connaissance ne suit plus ces développements on sera amené à regarder les jeux de la musique comme des expériences toxicologiques, et à retirer une importance significative à ces torsions ; de même qu'il faut retirer toute signification aux expressions physiologiques qu'on peut donner à la face humaine par l'application des courants électriques ⁸⁰.

A l'inverse, l'architecture construit son « hétérogénéité » quant à l'homme ⁸¹. Ce en quoi elle se distingue encore de la danse. Les écrits de Paul Valéry sur la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1269.

⁷⁸ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 944.

⁷⁹ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 1285.

⁸⁰ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 936.

⁸¹ « L'architecture est une ode de l'espace à lui-même. Elle doit faire voir des propriétés de l'espace et en particulier son hétérogénéité quant à l'homme et son homogénéité quant à l'opération de l'esprit – aux mouvements virtuels. » *Ibid.*, p. 931.

danse font apparaître également les lignes rythmiques de la Argentina à Ida Rubinstein sans oublier les danseuses de Degas. La danse est également une construction de la durée. Mais cette construction se fait à l'inverse de l'architecture : elle sollicite la plus grande quantité d'énergie pour se différencier de l'action la plus pratique. Si le danseur produit « une durée toute faite d'énergie actuelle », il s'agit également d'une durée « toute faite de rien qui puisse durer ⁸² ». Le danseur « s'enferme » dans un espace qui s'apparente au sommeil pour mieux se différencier de la vie pratique. A l'inverse, l'architecte économise le moindre geste pratique pour en rendre l'effort plus revigorant.

CONSTRUIRE

L'édifice est encore un squelette, une construction mentale qui ne peut exister qu'en prenant forme dans la matière du monde. L'édifice valéryen se construit sur la contingence du monde. Il n'est pas une pure construction mentale abstraite, sans quoi il présupposerait une forteresse. Mais il substitue aux fonctionnements ordinaires auxquels il s'attache un ordre tel que les échanges qui s'y réalisent constituent un *fait* qui suscite notre attention. En cela, il n'est pas le seul. Tous les phénomènes de cristallisation procèdent de la sorte et nous émerveillent. Ces « objets ambigus » n'ont pas manqué de questionner également Valéry. A travers ses écrits sur l'architecture, le motif de la coquille revient de façon récurrente. On le trouve dès son texte sur Léonard de Vinci. Mais, précise Valéry, aussi fascinantes qu'en soient leurs lignes, ces coquilles ne peuvent être que les « premiers guides de l'esprit humain ⁸³ », et elles doivent être assez vite abandonnées pour la raison qu'elles représentent « la continuité ⁸⁴ ». N'est-ce pas ce que fait Socrate dans le dialogue d'*Eupalinos*, après avoir relevé un coquillage et s'être épuisé à y chercher quelque connaissance ? Mais Paul Valéry ne rejette pas la valeur épistémique de la coquille pour les mêmes raisons que le philosophe de son dialogue. Si Socrate rejette la coquille, c'est qu'elle ne le conduit pas à la connaissance du monde des choses en soi. A l'inverse, Paul Valéry rejette la coquille car elle ne définit pas la forme complète de la construction. La construction de Valéry se distingue de la connaissance du philosophe en ce qu'elle

⁸² P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 1396.

⁸³ *Ibid.*, p. 1173.

⁸⁴ *Ibid.*

associe la connaissance à l'action. C'est tout le sujet de la méditation valéryenne sur la coquille ⁸⁵.

Valéry et le Socrate de son dialogue partagent une même critique quant à la coquille. Celle-ci est une suite de transformations sans but. La coquille est cette coquille comme un moment d'une transformation dont elle n'est pas le terme. Bien qu'elle ait toutes les dispositions d'un objet régulier que l'homme pourrait reproduire, la coquille ne peut être construite par l'homme comme elle est produite par la nature.

Que si je me suis arrêté assez longtemps sur l'acte de l'homme qui s'appliquerait à faire une coquille, c'est qu'il ne faut jamais, à mon avis, laisser perdre une occasion qui se présente de comparer avec quelques précisions notre mode de fabriquer au travail de ce qu'on nomme Nature. Nature, c'est-à-dire : la Produisante ou la Productrice. C'est à elle que nous donnons à produire tout ce que nous ne savons pas faire, et qui, pourtant, nous semble fait ⁸⁶.

Inversement, à la nature qui produit sans discontinuité, l'homme se divise pour créer. Dans sa tentative de reproduire la coquille, l'homme ne se confronte pas au problème de la similarité entre un objet naturel régulier et un objet artificiel, mais au problème de la méthode. L'homme « intervient » dans la production de son objet et par là ne cesse de diviser son action en une succession de tâches ⁸⁷. En « intervenant » de la sorte, l'homme se différencie de la production de la nature qu'il violente en assignant la matière à un but. C'est pourquoi le Socrate de Valéry affirme qu'un artiste « vaut mille siècles ⁸⁸ » et plus encore. Mais cette violence n'est pas nécessairement une domination – et plus la connaissance de la matière est fine moins la domination est forte –, et encore moins une indécision –

⁸⁵ Pour une analyse philosophique du texte de Valéry, nous renvoyons à l'article de Hans Blumenberg, *Socrates and the objet ambigu: Paul Valéry's Discussion of the Ontology of the Aesthetic Object and Its Tradition (1964)*, s.l., Cornell University Press, 2020.

⁸⁶ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 897.

⁸⁷ « Les moments où cette beauté approche sont aussi des moments de doute entre clarté et erreur. Le moment où les puissances accourent. Donc il ne suffit pas de se fier à son désir ou au désir que fait naître l'approche de la musique, il faut arrêter ces puissances. Et les ayant obtenues par une sorte d'interruption de ma vie (adorable suspens de l'ordinaire durée), je veux encore que je divise l'indivisible, et que je tempère et que j'interrompe la naissance même des Idées... » *Ibid.*, p. 97

⁸⁸ « Précisément. Il est le contraire même, comme si les actes éclairés par une pensée abrégèrent le cours de la nature ; et l'on peut dire, en toute sécurité, qu'un artiste vaut mille siècles, ou cent mille, ou bien plus encore ! » *Ibid.*, p. 119

puisqu'elle consiste justement à définir une fin. La violence de la méthode n'est ni domination, ni destruction. Elle est la marque du construire qui dialectise la connaissance et l'action, le « voir » au « pouvoir ».

*Quant à moi, j'admets aisément que j'ignore ce que j'ignore, et que tout savoir véritable se réduit à voir et pouvoir. [...]
Je ne sais que ce que je sais faire ⁸⁹.*

La connaissance n'est pas la connaissance philosophique de la chose en soi. Elle est la connaissance intelligible et sensible telle qu'elle se ramène au « voir » de l'architecte, comme à l'« ouïr » du musicien. La connaissance du « voir », qui peut se nourrir de la connaissance microscopique comme macroscopique de la matière, est essentiellement dirigée vers la visibilité de l'action humaine, la seule action que l'homme peut véritablement connaître car, divisée en suite de décisions, elle est la seule action à lui être toute entière intelligible. Ce que l'homme voit, c'est ce qu'il sait faire. Et réciproquement, le pouvoir n'est pas la production organique de la nature, mais le « faire » tel que chaque décision de l'action est une étape qui renforce la visibilité du projet. L'acte de construire est « l'action humaine la plus complète » car elle fait ce qu'elle voit et elle voit qu'elle fait. Plus cette dialectique se renforce, plus la construction s'autonomise et se constitue comme un *fait*. C'est en quoi, plus encore qu'au temple grec et à sa géométrie, c'est à l'architecture gothique que l'action de construire est associée dans l'esprit de Valéry. Une note des *Cahiers* distingue deux sortes de cas en architecture : le grec et le gothique. Les deux émerveillent Valéry, mais l'influence de Viollet-le-Duc n'étant pas sans effet, le gothique accomplit plus encore l'acte de construire car en lui, les étapes de l'intervention s'enchaînent plus intimement que la géométrie grecque. Dans le gothique, le faire prend les attributs de la nature.

*L'architecture dite gothique, la seule dans laquelle matière, structure et ornement soient (si souvent) du même accord. Même chez les Grecs il y a intervention. La gothique est du « produire » autant que le faire puisse imiter le « produire ».
Elle est végétale ⁹⁰.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 899.

⁹⁰ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 981.

La référence au monde végétal ne signifie pas l'imitation des formes de la nature, mais l'invention de lois qui permettent la genèse des formes architecturales. L'architecture est la forme que prend l'assemblage de ces édifices. La forme est davantage le résultat de cet assemblage que la recherche d'une intention première qui serait nécessairement imitative.

La belle architecture tient de la plante. Et ceci dans le détail – qui est la modulation des formes et permet de conduire un édifice de bas en haut comme végétalement (pour l'œil). La loi de croissance doit se sentir. De même la loi de ménagement des ouvertures. – Une fenêtre ne doit pas être un trou percé par un vilebrequin dans une planche, mais être comme l'aboutissement des lois internes, comme la muqueuse et les modelés des orifices naturels. Aux environs du changement doivent se produire des modifications – Pour chaque édifice il faut se prescrire une règle d'ensemble de ces modifications. L'analogie ne consiste pas dans l'imitation des formes mêmes, mais des lois transposées ⁹¹.

Image supprimée de la version diffusée

La cathédrale de Chartres, photographie de Martin Hürlimann, extraite de *La France*,
préface de Paul Valéry

⁹¹ *Ibid.*, p. 937.

DURER

A travers la métaphore de la nature, Valéry opère une double distinction. Tout d'abord, il distingue les machines vivantes (architecture et nature) des produits morts issus du mécanisme productif. Les produits du marché sont morts car ils ne se transforment pas. Quelle que soit leur position dans l'espace, à travers le commerce mondial, ils relèvent de l'équation mathématique de la longueur, du temps et de la masse, qui définit un principe d'égalité. Les lignes directrices de la méthode expérimentale rendent possible le mouvement des corps dans l'étendue, mais ces mouvements sont simplement transitifs. Les marchandises restent égales à elles-mêmes. Dans son « Retour de Hollande », Valéry imagine Descartes, depuis le port d'Amsterdam, mesurer le mouvement des marchandises. Valéry admire Descartes également car il est le premier à avoir fondé la notion de *conservation*⁹². Démontrée être une erreur, le produit de la masse par la vitesse selon Descartes reste une idée de la *loi de conservation*. Mais ces marchandises sont mortes, et le principe de l'entropie nous oblige à y voir une loi d'inégalité des produits dans le temps. Mortes, les marchandises n'en ont pas fini de se détériorer. A distance des produits marchands, Valéry pense l'édifice comme un fonctionnement. C'est en cela que l'architecture est une machine vivante.

Rien dans le monde inorganique ne ressemble aux mécanismes qui sont dans les vivants – Ce qui y ressemble, ce sont les machines créées par l'homme.

Nous comprenons d'autant mieux les vivants que nous inventons et construisons des machines (lato sensu)⁹³.

Valéry prolonge la même note travaillée dans un cahier de 1929 en expliquant à la suite ce qu'est le vivant :

Un vivant est avant tout un appareil de transformation d'un certain milieu. Le milieu est modifié par lui, et il est modifié par le milieu. Le temps est p[our] chaque cas, la quantité transformée – soit quantité-masse-telles matières – soit quantité-énergie dissipée ou retardée.

⁹² « Mais voici ce que je veux dire, encore, à mes risques et périls, en faveur de notre Descartes. Physicien de l'univers, qu'il veuille assujettir à une représentation mathématique, il est donc contraint de lui imposer des conditions qui s'expriment par des équations. La forme mathématique, à soi seule, lui impose de découvrir quelque grandeur qui demeure inaltérée sous les transformations des phénomènes. Il croit la saisir dans le produit de la masse par la vitesse. Leibniz relève l'erreur. Mais une idée capitale était introduite dans la science, l'idée de conservation [...] » P. Valéry, *Œuvres...*, op. cit., pp. 802-803.

⁹³ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, op. cit., p. 748.

Parler de vie sans penser milieu est vain.

Ainsi la philos[ophie] et même la science ont spéculé sur le mouvement en soi. Zénon etc. Mouvement d'un point matériel – mouvement c'est-à-dire transformation constatée mais incomplète. La I^e idée complète date de $\frac{mv^{21}}{2}$ et ensuite de la thermodynamique ⁹⁴.

Le vivant est ce qui se meut à travers le temps et qui en retour influe et modifie son environnement. Ces transformations répondent d'une *inégalité* qui, sans s'opposer au second principe de la loi de la thermodynamique est « d'institution contraire ⁹⁵ ». Les vivants se transforment pour survivre.

Un vivant est un système matériel qui se conserve par des principes de transformation/ en sens contraire du principe de Carnot – de manière que pour toute transformation/ spontanée qu'il subit, il produit une transformation artificielle de sens contraire (dont il puise l'E[nergie] U[tilisable] dans une transformation/ spontanée du milieu).

P[ar] exemple : il rayonne ; il s'ensuit qu'il ira au soleil et qu'il absorbera des hydro-carbonés ⁹⁶.

Dans quelle mesure Valéry peut-il dire qu'un édifice est une institution contraire au second principe de la thermodynamique et signifier ainsi qu'il relève d'un principe néguentropique ?

Faut-il rappeler que le dialogue d'Eupalinos emprunte la forme du dialogue entre les morts ? Depuis ce retrait, l'entretien de Socrate et de Phèdre s'ouvre sur la contemplation d'un fleuve dont le cours si fluide suggère à Socrate l'idée que le temps est écoulement et entraîne tous les corps dans la dissolution des formes. Il ne « rejette que les âmes sur la rive ». Aucun corps ne s'oppose à l'écoulement du temps, et certainement pas, comme le suggère Phèdre à la suite, les luttes perdues d'avance des arts funéraires ni l'érection des édifices commémoratifs aussi solides seraient-ils. Mais, précise Phèdre, il existe une troisième catégorie d'hommes, « les plus inspirés », qui pensent à « une harmonie et une cadence qui les défendent des altérations comme de l'oubli ⁹⁷ ». On reconnaît là les édifices vivants de Valéry. Phèdre rapporte ainsi les propos d'Eupalinos :

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 745

⁹⁶ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 749.

⁹⁷ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 81.

Il faut, disait cet homme de Mégare, que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé ⁹⁸.

L'architecture « imite » la nature en ce qu'elle est une machine vivante. Que l'architecture soit une machine vivante ne signifie rien d'autre qu'elle est en interaction avec son milieu. Elle en assimile les conditions d'une part, et agit sur lui en retour : l'architecture change à travers le temps de la journée et des saisons, à travers le temps de nos actions et selon l'usage que nous en avons. En retour, elle nous émeut. L'émotion dont parle Valéry n'est pas la sensation que nous procure le monument, aussi spectaculaire soit-il. Le monument peut très bien n'être qu'un décor qui ne relève que d'un « effet de première intention ».

Le public confond trop souvent l'art restreint du décor, dont les conditions s'établissent par rapport à un lieu bien défini et limité, et veulent une perspective unique et un certain éclairage, avec l'art complet dans lequel la structure, les relations, rendues sensibles, de la matière, des formes et des forces sont dominantes, reconnaissables de tous les points de l'espace, et introduisent, en quelques sortes, dans la vision, je ne sais quelle présence du sentiment de la masse, de la puissance statique, de l'effort et des antagonismes musculaires qui nous identifie avec l'édifice, par une certaine conscience de notre corps tout entier ⁹⁹.

Aux lignes directrices du mauvais architecte et des produits du marché qui ne proposent qu'un seul mouvement entre l'homme le monument et le milieu, Valéry oppose les lignes émouvantes de l'architecte qui rassemblent tous les édifices qui constituent la relation de l'homme du monument et du milieu. L'architecture est l'assemblage de ces édifices qui supposent autant de mémoire des expériences passées et de points de vue accumulés que d'anticipation des expériences et points de vue à venir ¹⁰⁰. L'architecte courbe les lignes de l'étendue de l'espace et de l'écoulement du temps qui se referment sur elles-mêmes, dans la profondeur des lignes de l'édifice.

Dans son « Retour de Hollande », Valéry se plaît à imaginer la rencontre entre Descartes et Frans Hals. A défaut de tout document qui aurait pu nourrir sa

⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁹ *Ibid.*, vol. I, pp. 1303-1304.

¹⁰⁰ « Le plus difficile problème de l'architecture comme art est la prévision de ces aspects indéfiniment variés. C'est une épreuve pour le monument, qui est redoutable à toute architecture dont l'auteur n'aura songé qu'à faire un décor de théâtre. » *Ibid.*, pp. 1189-1190.

réflexion sur les liens entre le philosophe de la connaissance rationnelle et le peintre de la connaissance sensible, Valéry dirige ses pensées en direction des « petits philosophes de Rembrandt ». Dans ces tableaux, les philosophes ne sont pas les esprits « tantôt *intus*, tantôt *extra* ¹⁰¹ », passant de la conquête méthodique au refuge de la vie intérieure, de préférence à distance de la ville ¹⁰². Ils ressemblent davantage aux mollusques testacés dont les lignes spiraliqes des coquilles suggèrent à Valéry que la conquête de l'espace ne peut se faire sans un approfondissement de ce qui constitue la relation de l'homme à son environnement.

L'hélice d'un escalier en vis qui descend des ténèbres, la perspective d'une galerie déserte introduisent ou accroissent insensiblement l'impression de considérer l'intérieur comme d'un étrange coquillage qu'habite le petit animal intellectuel qui en a secrété la substance lumineuse. L'idée de redéploiement en soi-même, celle de profondeur, celle de la formation par l'être même de sa sphère de connaissance, sont suggérées par cette disposition qui engendre vaguement, mais invinciblement, des analogies spirituelles ¹⁰³.

Image supprimée de la version diffusée

Rembrandt, Le philosophe en méditation (ou Intérieur avec Tobie et Anne), 1632

¹⁰¹ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 852.

¹⁰² Hubert Damisch, *Skyline : la ville Narcisse, essai*, Paris, Seuil, 1996, 187 p.

¹⁰³ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 852.

L'esprit est d'autant plus vivifié que les analogies sont nombreuses du fait de la multiplicité des objets et des points de vue. L'espace est profond car il est structuré aussi bien par les objets matériels de la pièce tels que l'escalier ou le bureau, que ceux, *latéraux*, de l'ombre et de la lumière, qui en redistribuent les limites. Rembrandt construit l'analogie spirituelle par la multiplicité des édifices qu'il introduit dans son tableau et qui, harmonisés, composent « les environs et les profondeurs des choses explicitement dites ¹⁰⁴ ».

Bien que les réflexions de Valéry sur l'architecture rencontrent *quasi* systématiquement le motif de l'animal à coquille, la profondeur de l'espace et du temps que construit l'architecture est très différente du milieu du mollusque. La vie du mollusque n'a que la dimension de son être qui ne se conserve qu'en se transformant.

Suivant Leonard (que j'interprète,) la vie du moindre animal abandonne à grand regret la demeure, le corps qu'elle s'était faite (son œuvre) – avec tant d'expériences, de siècle de justesse. Il enseigne à estimer la vie – cette merveille de combinaisons – admirer les organes, la marche, sentir toute la valeur d'un appareil, d'un os – Mais il est bon de répondre que la vie même enseigne à moins estimer toute chose vivante ¹⁰⁵.

A l'inverse, l'architecture transforme son milieu en le conservant sous des rapports de nombres et de grandeurs qui relèvent, non pas des forces de l'être et de la vie, mais de « formes et de lois » autrement plus durables ¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 853.

¹⁰⁵ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 722.

¹⁰⁶ « Mais la Musique et l'Architecture nous font penser à toutes autres choses qu'elles-mêmes ; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde ; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. » P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 105.

CHAPITRE 5

ARCHITECTURE ET DUREE

LA LANGUE DE L'ARCHITECTURE ¹

LE NOMBRE DE L'ARCHITECTURE

L'intérêt de Valéry pour les sciences de la physique et de la mathématique est central dans sa définition de l'art, et particulièrement de l'architecture. Ni Léonard de Vinci ni Eupalinos ne sont admirés pour autre chose que d'être des artistes scientifiques. Mais cela signifie avant toute chose, pour Valéry, un art méthodique. La science de Léonard de Vinci et celle d'Eupalinos sont distinctes aussi bien des sciences physiques que des sciences mathématiques. C'est dans le génie propre de la méthode de l'architecture que leur art s'exerce.

La différence entre la physique, la mathématique et l'architecture se ramène au problème du nombre. L'édifice valéryen est bien un nombre qui permet de se mesurer à d'autres et d'y répondre. Alors en quoi ce nombre est-il architectural ?

Le nombre architectural se distingue tout d'abord du nombre des sciences de la vie, tel qu'il s'exprime, avec une influence considérable dans l'architecture de

¹ Sur la question de l'architecture conçue comme une langue, nous renvoyons à l'article de Pierre Caye, « L'architecture est une langue. Conception et sémantique architecturales à l'âge humaniste et classique », dans *Traité et autres écrits d'architecture*, Pierre Caye, Olga Medvedkova, Renaud Pleitinx, Jean Stillemans (dir.), Éditions Mardaga, 2021.

l'entre-deux guerres, sous le terme du *nombre d'or*. Paul Valéry est particulièrement sensible à ce nombre, d'autant plus que la publication des textes de Matila Ghyka, et notamment *Le nombre d'or* lui sont des lectures inspirantes. « Quel poème que l'analyse de Phi ! » écrit Valéry admiratif de la richesse des comparaisons que Ghyka déploie entre le monde vivant et l'architecture. Valéry ne remet pas en question la « Divine Proportion », mais il la « tempère » et la tempère d'autant plus que la modernité saura vite extrapoler les leçons de ce nombre. Jusqu'alors réservé à quelques initiés, préservé par « une sorte de mysticisme », le nombre d'or a été manié avec l'habileté que requiert « ces vérités très délicates et difficiles à établir ». Mais la modernité, qui croit tout autant en ses méthodes positives qu'à la magie, pourrait ne pas prendre autant de soin à son utilisation.

Peut-être, soumettant à son examen les problèmes magiques de l'art, pensera-t-elle qu'il ne s'agit, au fond, que de trouver dans le domaine de la sensibilité fine, des méthodes de même puissance que celles qui se sont montrées si fécondes dans l'analyse de l'Univers de l'Etendue...²

Valéry redoute la reconstruction d'une continuité principielle entre l'homme, l'architecture, et son milieu. Dans sa préface au livre de Ghyka, Valéry s'explique aux sujets des limites de ce nombre harmonique quant à son usage dans le monde de l'art.

Toutefois je ne puis ne pas observer que ce nombre Phi, aux merveilleuses propriétés, pourrait séduire les artistes à s'en servir en négligeant la grandeur d'exécution, la matière et la localité des ouvrages. Mais dans toutes les constructions, qu'il s'agisse de machines, d'édifices ou d'œuvre d'art, se pose le grand problème de la similitude entre le projet ou le modèle et l'œuvre même. Ce qui est possible ou convenable à une certaine échelle ne l'est plus dans une autre³.

Valéry évoque ici une réflexion qu'il mène depuis son premier texte sur Léonard de Vinci et à travers ses divers remaniements. L'espace du projet architectural n'est pas « tout à fait » celui de la physique. Ce ne sont pas les mêmes expériences qui le construisent, et les « similitudes » des découvertes de la physique au sein

² Matila Costiescu Ghyka, *Le Nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale... [Nouvelle] édition*, Paris, Gallimard (Mayenne, impr. Floch), 1958, vol. 2/, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 8.

de la matière peuvent être « sans effet » sur l'espace de la pratique. Ce qui n'invalide pas les proportions, mais les relativise à l'usage de l'architecte.

A la « divine proportion », Valéry n'oppose pas la plus juste proportion du savoir grec et de la valeur mentale de ses opérations géométriques. La géométrie décrit également un autre espace que celui de la pratique. Comme l'a suggéré Reino Virtanen, ce n'est pas tant à la science géométrique ni à la science physique que Valéry se réfère dans sa réflexion sur l'architecture qu'à son imagerie ⁴. Derrière la géométrie du temple grecque, c'est essentiellement à la langue de l'architecture que pense Valéry lorsqu'il décrit la précision du savoir architectural.

Songez à cette magnifique division des moments de l'Esprit, à cet ordre merveilleux où chaque acte de la raison est nettement placé, nettement séparé des autres ; cela fait penser à la structure des temples, machine statique dont les éléments sont tous visibles et dont tous déclarent leur fonction.

L'œil considère la charge, le soutien de la charge, les parties de la charge, les tas et ses moyens d'équilibre, l'œil divise et régit sans effort ces masses bien dressées dont la taille même et la vigueur sont appropriées à leur rôle et à leur volume. Ces colonnes, ces chapiteaux, ces architraves, ces entablements et leurs subdivisions, et les ornements qui s'en déduisent sans jamais déborder de leurs places et de leur appropriation, me font songer à ces membres de la science pure, comme les Grecs l'avaient conçue : définitions, axiomes, lemmes, théorèmes, corollaires, porismes, problèmes... c'est-à-dire la machine de l'esprit rendue visible, l'architecture même de l'intelligence entièrement dessinée, – le temple érigé à l'Espace par la Parole, mais un temple qui peut s'élever à l'infini ⁵.

On retrouve cette présence de la langue, en amont de la géométrie, dans le dialogue entre Phèdre et Socrate sur l'architecture. Socrate lui-même définit ainsi la géométrie :

J'appelle donc « géométriques », celles des figures qui sont traces de ces mouvements que nous pouvons exprimer en peu de paroles ⁶.

⁴ Reino Virtanen, *L'Imagerie scientifique de Paul Valéry*, Paris, J. Vrin, 1975, 153 p. Emil Cioran a également mis en avant l'approche symbolique des mathématiques par Paul Valéry dans son « exercice d'admiration » intitulé « Valéry face à ses idoles ». Emil Cioran, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, 1818 p.

⁵ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 1013.

⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 109.

A la question de Phèdre demandant en quoi les paroles sont nécessaires, Socrate répond :

Pas de géométrie sans la parole. Sans elle, les figures sont des accidents ; et ne manifestent, ni ne servent, la puissance de l'esprit. Par elle, les mouvements qui les engendrent étant réduits à des actes nettement désignés par des mots, chaque figure est une proposition qui peut se composer avec d'autres ; et nous savons ainsi, sans plus d'égard à la vue ni au mouvement, reconnaître les propriétés des combinaisons que nous avons faites ; et comme construire ou enrichir l'étendue, au moyen de discours bien enchaînés ⁷.

Valéry ne remet pas en question la proportion telle qu'elle se trouve formulée dans le nombre d'or, sinon dans la physique, ou encore telle qu'elle se manifeste dans les lois de la géométrie. Simplement, il la rappelle à son accidentalité. Dans l'espace de l'architecture, ces nombres sont des accidents s'ils ne sont pas dirigés par les mots du poète. Ces mots ne sont pas ceux d'un discours lui-même préfabriqué sur un quelconque sens ou but de l'architecture. Ces mots sont ceux qui donnent le sens de la moindre figure (colonnes, chapiteaux, architrave, entablements, etc.) et sa place au sein de leur assemblage. A la différence de l'espace de la géométrie ou de la physique, l'espace que construit l'architecte au moyen de ses mots ne subordonne pas l'intelligibilité de ce qui est vu à sa vérifiabilité scientifique ⁸. Au contraire, la proportion et le nombre des figures confirme l'intelligibilité de son œuvre.

Les trois types d'édifices que décrit Eupalinos sont bien connus. Il y a les édifices qui sont muets, ceux qui parlent et ceux qui chantent. Mais cette typologie n'a de sens que parce que la « parole peut construire ⁹ ». Et parmi ces paroles constructrices, il faut encore distinguer, comme le fait Socrate, trois paroles : la parole commune, au visage « informe » et « qui se perd sur le champ ¹⁰ » ; la parole « cristalline », dont la vérité assure la noblesse de l'édifice ; enfin, la parole qui pour être complexe n'est pas moins la plus simple – la parole qui est un *nombre*. Mais le philosophe de Valéry nous rappelle à la construction dialectique

⁷ *Ibid*, pp. 110-111.

⁸ « Ne pas subordonner l'intelligible au vérifiable ». *Ibid.*, vol. I, p. 1253.

⁹ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 111.

¹⁰ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 112.

de l'architecture qui, pour être musique et nombre, s'est appuyée sur les langues les plus informes et les plus claires qu'elle a encore perfectionnées.

POESIE ET THEORIE DU NOMBRE

Dire que l'architecture est une langue ne signifie pas qu'elle se réduise à ses mots. C'est en quoi sa théorisation synthétique sous la forme d'un poème, tel qu'Auguste Perret et, à sa suite, Le Corbusier en ont proposé deux versions, est encore une prouesse à laquelle il faut reconnaître la marque du génie architectural.

Bien que leur genèse et leur proposition soient singulièrement différentes, ni le poème qu'est la *Contribution à une théorie de l'architecture*¹¹ d'Auguste Perret, ni *Le poème de l'angle droit*¹² de Le Corbusier, ne sont une « ode » à l'architecture. Aucun de ces poèmes ne célèbrent l'architecture comme un thème. Ils sont en ce sens très différents du « Cantique des colonnes » de Valéry. Mais ils ne sont pas pour autant des architectures de papier. Le poème architectural n'a pas vocation à figurer, à travers les mots, une architecture qui n'aurait plus qu'à être construite. La *Contribution* de Perret et *Le poème* de Le Corbusier restent deux théories du projet qui expriment chacune, de façon inverse, la conversion de la théorie architecturale en poème et la conversion du poème en théorie architecturale.

Il n'a échappé à aucun de ses commentateurs que la *Contribution à une théorie de l'architecture* d'Auguste Perret est la synthèse doctrinale de sa pensée de l'architecture, longuement méditée à travers l'ensemble de ses dits et écrits, qui en fait un « micro-traité¹³ » d'architecture. En tant que traité, il s'inscrit en dialogue avec ceux qui le précèdent – l'importance de l'approche française de l'architecture par la structure de Viollet-le-Duc à Guadet y est évidente – et s'en distingue en proposant une synthèse d'un classicisme structurel qui est sans doute la marque de Perret dans son époque. Est-ce à ce classicisme qu'il faut reconnaître

¹¹ Ci-après « *Contribution* ».

¹² Ci-après « *Le poème* ».

¹³ « Car, en quelque sept cents mots, Perret prend position sur toutes les grandes questions qui ont préoccupé ces prédécesseurs : définition de l'architecture, origine et étendue de la discipline, matériaux, histoire de la construction, destination, composition, proportion, ornement, rapport aux autres pratiques... » C'est ainsi que Joseph Abram explique la notion de « micro-traité », dans son article introductif à l'anthologie des écrits de Perret. Auguste Perret et al., *Auguste Perret: anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Le Moniteur, Paris, 2006, vol. 1/, p. 37.

l'entente de Perret et de Paul Valéry comme finissent par l'établir les quelques écrits qui interrogent les rapports entre l'architecte et l'écrivain ? Sans doute, comme le suggère encore Joseph Abram, l'influence de Valéry doit-elle être étudiée de façon latérale, dans la diachronie du dialogue entre les arts ¹⁴, davantage que dans des prises de position d'époque, dont ressort, concernant Valéry, plutôt la volonté d'un retrait que d'un engagement qui sera resté occasionnel et diffus ¹⁵.

Si la *Contribution* est admise par tous comme une théorie du projet, peu de ses commentateurs y ont lu un poème. Roberto Gargiani en a proposé une formulation lorsqu'il écrit :

L'écriture en épigrammes, la succession calculée des énoncés, qui tend à représenter un système, au-delà de la dimension lyrique et même l'architecture typographique font de ce livre un manifeste poétique qui résume une pensée architecturale axiomatique, rigoureuse et magique en même temps ¹⁶.

Plus proche de Perret, Marcel Zahar en a également suggéré la forme poétique :

C'est en poète aussi que lui-même partait vers la clarté de l'Architecture ¹⁷.

La dimension poétique de la contribution de Perret – et c'est sans doute la plus grande influence de Valéry sur l'architecte – est simplement exprimée dans les propos d'Eupalinos : si la *Contribution* de Perret est un poème, c'est que ses vers sont les figures géométriques qui tracent le mouvement le plus direct des paroles de l'architecte. Il est remarquable d'observer à quel point les vers de la *Contribution* se sont formés dans les écrits, les conférences, les interviews de Perret. Perret a retenu de toutes ses paroles, à travers des ajustements et des corrections, les mouvements les plus directs qu'il a encore autonomisés de leur

¹⁴ « Valéry éclaire à coup sûr, la construction théorique de Perret, mais il ne le fait pas de manière synchrone. Son propos, face à la formulation en cours, serait plutôt prémonitoire. » *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ Si Valéry s'est positionné pour le projet de Perret pour la requalification du site de Chaillot, il a par ailleurs, et d'une façon plus générale, exprimé des réserves sur l'architecture de son époque, et particulièrement celle du béton armé.

¹⁶ Roberto Gargiani, *Auguste Perret: la théorie et l'œuvre*, traduit par Odile Ménégaux, Paris, Gallimard, 1994, pp. 34-35. La dimension poétique de la Contribution est également évoquée par Christian Freigang dans son article « Poésie » de l'*Encyclopédie Perret. Encyclopédie Perret*, Jean-Louis Cohen, Joseph Abram, Guy Lambert (dir.), Paris, Monum, Éd. du patrimoine IFA, Institut français d'architecture « Le Moniteur », 2002, pp. 158-159.

¹⁷ Marcel Zahar, *D'une doctrine d'architecture: Auguste Perret*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1959, p. 7.

trame argumentative d'origine au moyen de la versification, et, pour sa version définitive de 1952, au moyen de sa mise en espace dans le livre.

Le poème de l'angle droit procède inversement. Sa forme de poème est non seulement intentionnelle et énoncée dans le titre de l'ouvrage, mais manifeste dans la différence du texte et des dessins à l'égard de tout langage de communication. Mais en quoi est-il théorique ? Le Corbusier travaille à son poème entre 1947 et 1953. *Le poème* poursuit la réflexion de toute son œuvre, sinon de nombreux textes, mais plus particulièrement de « L'espace indicible » publié en 1946 dans un numéro hors-série de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, et du *Modulor*, publié en 1950. *Le poème* reprend en charge et articule les questions traitées indépendamment dans « L'espace indicible » et *Le Modulor* sous la forme d'une définition entre le savoir mathématique et la part humaine du projet telle que la parole du poème l'organise. *Le poème* est, à ce titre, largement marqué de l'empreinte de Valéry, sinon de celle de son coquillage. Le Corbusier a été impressionné par l'*Eupalinos* de Valéry. Le texte n'est sans doute pas indifférent à la collection d'« objets à réaction poétique » dans laquelle s'engage Le Corbusier à partir de 1928 et que l'on retrouve aussi bien dans sa peinture que dans ses réflexions sur le Modulor¹⁸. Les lectures de Valéry par Le Corbusier alimentent la réflexion du poème architectural qui propose, pas moins que *L'homme et la coquille*, de différencier la profondeur de l'espace-temps de l'architecture de celle de la nature.

Au-delà des « effets » d'influence des textes de Valéry sur Perret et Le Corbusier, ce sont surtout aux paroles d'Eupalinos que s'accordent les deux architectes pour construire leurs édifices comme leur théorie. Mais pourquoi en un poème ?

¹⁸ Sur les rapports historiques entre Le Corbusier et Valéry, nous renvoyons à l'ouvrage de Niklas Maak, *Der Architekt am Strand*, München, Hanser Belletristik, 2010, 240 p.

Tout ce qui paraît précieux à conserver est mis en forme de poème dans les époques qui ne savent pas encore se créer des signes matériels. En forme de poème, c'est-à-dire qu'on y trouve rythme, rimes, nombre, symétrie de figures, antithèses, tous les moyens qui sont bien les caractères essentiels de la forme. La forme d'une œuvre est donc l'ensemble des caractères sensibles dont l'action physique s'impose et tend à résister à toutes les causes de dissolution très diverses qui menacent les expressions de la pensée, qu'il s'agisse de l'inattention, de l'oubli, et même des objections qui peuvent naître contre elle dans l'esprit ¹⁹.

Le poème est la mémoire qui conserve l'architecture vivante en son absence. Il ne se substitue pas à l'architecture : l'architecture y est méditée en sa technique même. Ce que chante le poème, c'est tout ce que l'architecture ne peut pas elle-même réaliser dans ses constructions, la pure abstraction de ses formes et de ses lois ; mais il en conserve le désir et la sollicite. En cela, le poème architectural est à deux égards une exposition de la question de la durée en architecture. D'une part, réfléchissant la technique de l'architecture, le poème nous conduit dans la profondeur de la construction de l'espace et du temps. D'autre part, comme l'écrit Valéry, le poème se prémunit des adversités de sa réception actuelle et à venir. Il se dépouille de ses figures historiques en intériorisant sa langue, devenant ainsi une parfaite *cosa mentale*, armée pour traverser le temps. N'est-ce pas là, dans ces édifices de nombres et de mots, qu'il faut chercher la plus grande affinité d'*esprit* entre Auguste Perret, Le Corbusier et Paul Valéry ?

POEMES DE LA DUREE

LA DUREE DANS LA CONTRIBUTION A UNE THEORIE DE L'ARCHITECTURE

A la lumière de l'esprit valéryen, le poème d'Auguste Perret peut se résumer à son mouvement dialectique qui mène des édifices muets aux édifices parlants, jusqu'aux édifices qui chantent : i) la technique de la construction est la langue de l'architecte ; ii) par la connaissance de ses lois comme des lois de la nature, l'architecte répond aux conditions passagères et permanentes. Type et style fondent ainsi la tradition de l'architecture ; iii) à force de corrections dialectiques, se dessinent rythmes et proportions ajustés à la mesure de l'homme.

¹⁹ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 585.

Loin d'une définition d'un classicisme qui relèverait encore de la notion de style, la *Contribution* de Perret soutient une conception plus originaire du projet, impliquant la relation de l'homme à l'espace et au temps, et dont les conditions ne sont ni permanentes, ni passagères, mais « harmoniques ».

*La construction est la langue maternelle
de l'architecte.*

L'architecte est un poète qui parle et pense en construction ²⁰.

La première critique qu'Auguste Perret adresse aux architectes de son époque est de parler une langue morte. La langue morte de l'architecture est une langue qui ne parle pas le langage de la construction et sépare l'ornement de l'architectonique ²¹. La langue morte est d'abord celle de l'académisme des écoles des Beaux-Arts qui s'est coupé de la technique pour devenir une discipline de dessin. Perret ne partage pas tant ici la critique d'Adolf Loos quant à la question de l'ornement que la critique d'Eupalinos, dont il aura anticipé les leçons avec presque dix ans d'avance. Il ne sert à rien d'imaginer, comme le concède Loos, un art funéraire ou commémoratif qui, pour être dépourvu de toute utilité, pourrait être l'art du plus pur dessin. Le monument commémoratif est lui aussi exposé au temps et en ce sens menacé par la détérioration. Ici, Perret est plus matérialiste encore quant à la question de la langue de l'architecture. La langue est la construction. Elle est la connaissance intime de la matière et de ses lois qui rendent inséparables son déploiement formel de son déploiement matériel.

²⁰ Cette citation ainsi que toutes les suivantes en gras sont extraites de la *Contribution*. Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Cercle d'études architecturales, A. Wahl (impr. de Priester frères), 1952.

²¹ « Une école d'art est un non-sens. Il faudrait enseigner ce que l'homme doit connaître, c'est-à-dire ses humanités, et en plus le métier. » A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 78. « Si un architecte connaît vraiment les ressources des matériaux, s'il a appris l'art terre à terre de les employer judicieusement selon les données fournies par l'expérience, nul doute que ses créations en auront en plus les caractères de la durée et pourront offrir des modèles de lignes et de formes répondant aux exigences les plus récentes de notre époque, à celle d'un idéal, c'est-à-dire de ce cercle d'attractions vers lequel tend tout apport de ceux que nous appelons d'ordinaire les précurseurs. » *Ibid.*, p. 92.

L'Architecture est de toutes les expressions de l'Art celle qui dépend le plus de l'utilité et de la matière, à tel point que certains ont soutenu qu'elle n'est pas un art, et n'atteint à cette dignité que lorsqu'elle traite du monument commémoratif ou du tombeau : comme si ces monuments n'obéissaient pas aux lois de la matière comme les autres ²² !

Que la langue de l'architecture soit la construction n'implique en rien une conception hylé-morphique de l'architecture. La connaissance intime de la matière est pour Perret le moyen de sa préparation à l'exposition aux intempéries dans le cadre de sa mise en œuvre, et non la recherche d'une pré-détermination de la forme. Et de ce fait, son intérêt pour la matière est entièrement orienté autour des questions de solidité et de durée. La critique de Le Corbusier définissant un Perret constructeur est sévère. Plus Perret approfondit sa connaissance constructive, plus il développe son langage et affine la langue d'un projet à venir. Pour être vivante, la langue de l'architecte doit d'abord tenir dans le temps. La perspective de la durée permet d'abord une mise à distance de la matière. C'est en quoi Perret est aussi un défenseur du béton.

Tout le monde a remarqué dans les ruines romaines que le joint fait une grande saillie sur la brique qui a été mangée par les intempéries alors que le joint fait de mortier chaux n'a pas cessé de durcir et n'a pas diminué ²³.

Avec le béton, la construction devenant monolithique, les points faibles des assemblages disparaissent et la construction rivalise de durée avec le monde antique ²⁴. On retrouve ici la seconde critique de Perret envers les architectes de son époque. Dépourvue de toute culture constructive, leur langue est non seulement celle d'un ornement de simple décoration, mais sans souci de la durée. C'est encore au moyen d'une comparaison avec le monde antique que Perret défendra la supériorité du béton armé sur les structures métalliques :

²² A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 203.

²³ *Ibid.*, p. 142.

²⁴ « Nous avons donc dans le passé la plate-bande posée sur ses appuis. Ensuite, l'arc et la voûte, puis le fer. Tous ces modes de construction comportent des matériaux superposés ou liés. Ce qui caractérise le béton c'est son monolithisme. Les ingénieurs et les architectes ont donc maintenant à leur disposition un système de construction où tout est solidaire. » A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 141

Aucun monument métallique ne résisterait plus de deux ans à la négligence des soins : les ciments, au contraire, durcissent en vieillissant. C'est là tout le secret du vieux ciment romain : il a deux mille ans. J'ai vu, dans les Balkans, de vieux ponts construits, par les esclaves qui suivaient les légions : ils sont d'une résistance à toute épreuve. A Rome, à Pompéi, les briques des termes – éléments réfractaires – sont usées et désagrégées ; elles disparaissent entre les joints de ciments intacts, dont la cohésion moléculaire s'accroît de siècle en siècle ²⁵.

Faut-il voir, dans le projet du *Musée moderne* auquel travail Perret à la fin des années vingt, la réponse de l'architecte piqué en son orgueil par les propos de Phèdre sur la vanité des édifices égyptiens conçus pour résister au temps ? Il est en tout cas certain que la référence de Perret envers les questions de solidité et de durée est égyptienne. Le monolithisme du béton évoque davantage le monolithisme des pyramides et leur assemblage à joint sec que les murs épais de Rome. Evoquant le but de son musée de « transmettre intacts ses trésors aux générations futures ²⁶ », Perret le décrit d'une solidité à toute épreuve, faits de murs composés de cinq parois avec des vides intermédiaires, séparés du sol par des dalles de béton et de ciment hautement dosés, protégés de plafonds à double verre eux-mêmes espacés de vide, maintenant un climat parfaitement constant.

Toute la réflexion de Perret sur la préparation de la matière ne vise pas son animation, mais au contraire sa plus grande inertie. La solidité rend le bâtiment inerte. Elle est un processus de durcissement de l'édifice qui ne dépend d'aucun secours extérieur, humain ou technologique. Et si les machines métalliques sollicitent trop d'entretien humain, Perret préférera également, évoquant son musée égyptien, à l'emploi des technologies comme la climatisation, des moyens de ventilation mécanique qui préserveront la durée de la moisissure.

Mais à ces dispositions artificielles, nous préférierions substituer des moyens naturels qui assureraient sans le secours de l'homme la pérennité des trésors accumulés ; un système de ventouses, judicieusement placées et orientées, pourraient suffire ²⁷.

C'est encore une illustration des pyramides d'Égypte que Perret avait choisi d'insérer, en 1945, lors de la première publication de sa *Contribution* pour évoquer

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

²⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁷ *Ibid.*, p. 197.

la résistance des constructions aux conditions permanentes imposées par la nature à laquelle elle est toujours exposée.

Image supprimée de la version diffusée

Auguste Perret, Contribution à une théorie de l'architecture, 1945, Technique et architecture

*Permanententes sont les conditions qu'imposent la nature,
passagères celles qu'impose l'homme.*

Perret critique le manque de conscience historique de l'architecture de son époque qui confond les conditions de sa mise en œuvre et sa mise en œuvre elle-même. Les conditions de la mise en œuvre de l'architecture sont les conditions historiques dans lesquelles se construit le projet. Il s'agit, pour Perret, du développement des techniques modernes – verre, acier, béton, électricité, etc. – dont il faut comprendre les propriétés réelles et les applications diverses. La mise en œuvre du projet lui-même n'en est pas nécessairement changé : le projet continue de répondre aux structures non de l'être, mais « des formes et des lois ». Être de son temps ne signifie pas que son temps impose à l'art sa volonté.

On a eu tort de faire croire aux naïfs que le parti pris industriel peut « produire » un style ; [...] ils savent aussi que ses données générales [d'un style] ne dépendent pas uniquement de la volonté générale des artistes et des ouvriers ²⁸.

La notion de style comporte ici deux volets. Il y a, d'une part, le volet strictement technique du système constructif. Perret procède à l'égard de la mise en œuvre des matériaux comme il procède à l'égard de leur préparation. Leur caractère de nouveauté ou d'époque ne change rien à l'exigence d'économie dont l'architecture doit faire preuve à leur égard. Mais, à la différence de la préparation des matériaux pour lesquels l'architecte s'occupe de leur comportement dans le temps, ce que l'architecte observe dans les techniques constructives, c'est l'économie structurelle du matériau. A cet égard, « il n'y a pas deux rationalismes ²⁹ » précise Perret. Les systèmes constructifs anciens comme les modernes répondent d'un *style* dès lors que la fonction est satisfaite selon l'économie du matériau. D'autre part, le style implique une théorie des convenances. Il n'y a pas seulement une économie du matériau. Le matériau et la mise en œuvre doivent pouvoir entrer dans l'économie générale du programme et ainsi « créer un vaisseau, une nef, un portique, capable de contenir d'un seul coup les services demandés, création unique, typique ³⁰ ».

Pour sa contribution à l'*Encyclopédie française* d'Anatole de Monzie et Lucien Fèvre, Perret rédige deux articles, l'un sur les « agglomérés », le second sur les « besoins collectifs et l'architecture ». Ce second article est l'occasion pour Perret de développer la notion de type et d'en proposer une synthèse actualisée. Le type est aux programmes ce que le style est à la construction. Le type est le programme dans sa fonction la plus économique, et s'applique à définir les exigences actuelles auxquels répondent les multiples programmes de la ville, du logement aux édifices publics. En ce sens, type et style – normes sociales et normes constructives – sont énoncés dans la même langue constructive qui maintient séparées la mise en œuvre des conditions historiques de son application : les conditions permanentes de la

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*, p. 297.

³⁰ *Ibid.*, p. 285.

nature, les conditions passagères des techniques et des programmes, d'une part ; et, d'autre part, les conditions « éternelles » de sa mise en œuvre.

*Les conditions passagères et les conditions
permanentes satisfaites, l'édifice, ainsi soumis
à l'homme et à la nature, aura du caractère,
il aura du style, il sera harmonieux.
Caractère, style, harmonie jalonnent le chemin qui,
Par la vérité, conduit à la beauté.*

Perret affirme qu'on peut être présent à son époque, sans pour autant atteindre la beauté qu'il réserve à l'art. C'est en quoi il propose une hiérarchie entre les éléments de la production. Les produits purement fonctionnels, comme la locomotive, ont du caractère. Les produits plus complexes, assemblant normes sociales et normes constructives, ont du style. Les constructions répondent jusqu'à aux conditions permanentes et passagères. Elles se soumettent aux conditions de la nature et de l'homme.

C'est la soumission aux lois de la nature qui confère à l'édifice la durée, l'harmonie, le style ; harmonie et style jalonnent le chemin qui conduit à la beauté ³¹.

L'harmonie reste une condition naturelle pour Perret. Elle ne nomme pas un système construit, mais, dans l'héritage de l'histoire de l'architecture de Choisy, l'ensemble des corrections optiques qui ajustent un édifice aux lois de la perspective naturelle. C'est la raison pour laquelle la *Contribution* l'attribue aux conditions permanentes de la nature plus encore qu'aux conditions passagères de l'homme.

Étapes intermédiaires à la pleine construction de l'architecture, style et harmonie n'en sont pas moins nécessaires. Le style des édifices les rend fonctionnels tout autant que parlant. Ils relèvent de la seconde typologie des édifices telle que les conçoit Eupalinos. Que disent les édifices qui parlent ?

³¹ *Ibid.*, p. 272.

Lorsque avec des programmes d'aujourd'hui, avec des matériaux d'aujourd'hui, nous aurons, sans trahir l'un ou l'autre, produit des œuvres qui sembleront avoir toujours existé, nous pourrons nous considérer comme satisfaits.

Nous aurons créé une œuvre qui ne passera pas, nous aurons, en somme, créé du passé, ce passé qui est l'attrait des vieux pays, ce passé qui allonge la vie ³².

Les édifices de style nous disent que leur valeur n'est pas une valeur de sensation. Ce n'est pas dans la sensibilité que leurs effets se sont sentir. « Etonnement et émotion sont des chocs sans durée ³³ » écrit Perret. Au contraire, les aménagements de style sont des aménagements qui semblent déjà faits. Ils ne semblent pas déjà faits au sens d'une détermination de la matière et au sens où le temps n'aura eu aucun rôle. Ils semblent déjà faits au sens où on les retrouve à travers d'autres aménagements réalisés, et où ils partagent une rationalité commune à de nombreux édifices au point de constituer le fait d'une époque. Le style consiste à construire des édifices banals, et à donner de la justesse à l'ordinaire ³⁴. Ce que disent les bâtiments qui parlent – les bâtiments qui ont du style – c'est tout ce qu'une époque sédimente. Ils disent nos manières d'être de telle façon que l'architecture n'est tant fonctionnelle pour répondre à l'utilité d'un édifice, que sa fonction est de convertir un programme particulier et une technique particulière en une manière collective qui se prolonge au-delà de la réponse à un besoin ponctuel. L'architecture purement fonctionnelle n'a que peu d'intérêt, sinon de caractère. Mais la fonction du style est essentielle. Le style mature les besoins d'une époque, en construit les « constantes » pour reprendre un terme valéryen, crée un passé d'édifices qui assurent, par leur validité, d'une part, un certain nombre de constructions à venir, et, d'autre part, l'évolution dialectique du savoir constructif.

Il y a deux façons de « créer du passé », observe Perret. Soit le passé est le résultat d'une construction vernaculaire, soit il est celui d'une construction de style. Mais le style architectural se distingue du pittoresque de la construction

³² *Ibid.*, p. 216.

³³ *Ibid.*, p. 256.

³⁴ « J'ajoute que celui qui, sans trahir les conditions modernes d'un programme, ni l'emploi des matériaux modernes, aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait, car le but de l'art n'est pas de nous étonner ni de nous émouvoir : l'étonnement, l'émotion sont des chocs sans durée, des sentiments contingents, anecdotiques. » *Ibid.*, p. 256.

vernaculaire en ce qu'il est une condition de la modernité. « On ne bâtit pas un village » écrit Perret à propos du débat sur la reconstruction des unités urbaines en 1918. Un village est davantage une « végétation ³⁵ » : il se développe dans le temps long de son histoire et ne répond pas d'une construction achevée. La construction d'un style est au contraire le trait de la modernité et de son système de production de la ville qui nécessite que l'architecture se distingue des méthodes positives de la science tout en répondant à des échelles de fabrication industrielle. Le célèbre constat que fait Perret d'un retard des architectes sur leur temps est celui du rapport entre le style et l'ornement ³⁶. Le retard qu'évoque Perret est, comme l'évoque Loos, un retard de langage au regard du système productif. Le problème de l'ornement est symptomatique de ce décalage entre le système productif et le système symbolique. L'homme moderne est rarement capable d'ornement car celui-ci est insoutenable d'un point de vue économique. L'ornement coûte cher en temps de travail et on en mesure difficilement sa plus-value en retour. Il est préférable que l'ornemaniste concentre son effort sur les éléments irréductibles à la construction : rationalité des lignes et proportion.

Ce qui distingue le véritable artiste de notre commencement de siècle, à la fois raffiné et puissant, c'est son souci de transporter dans tous les domaines de l'art dit « appliqué » les principes fondamentaux de l'architecture ³⁷.

*Le vrai est dans tout ce qui est à l'honneur et la peine
de porter ou de protéger.*

*Ce vrai, c'est la proportion qui le fera resplendir,
et la proportion c'est l'homme même.*

S'il est vrai que l'architecture de Perret maintient toujours le jeu entre une conception « structuriste » du projet, affirmant le principe de la structure et de sa visibilité, et une conception classique, doublant la structure de sa représentation en un langage hérité du monde classique, la conception de la

³⁵ « On ne bâtit pas un village, il se bâtit tout seul, c'est une végétation ». *Ibid.*, p. 101.

³⁶ « Les architectes sont en retard sur leur temps. » *Ibid.*, p. 79.

³⁷ *Ibid.*, p. 89.

« vérité » en architecture dans la *Contribution* est davantage compréhensible en amont de ce dualisme ³⁸.

La critique de l'ornement que propose Perret vise à réintégrer l'ornement au sein de l'architectonique. Or la construction en béton armé divise aisément la structure et son revêtement. C'est le sens de la critique de Perret de l'approche du béton armé par l'ingénieur qui ne va pas sans son autre, l'ornemaniste.

Non, l'œuvre de l'ingénieur est trop abstraite. C'est une équation pure, et non une œuvre humaine. Nous sommes un squelette, mais recouvert de muscles. L'œuvre de l'ingénieur n'est pas assez musclée. L'ingénieur le sent et demande au décorateur le secours des ornements ³⁹.

Que l'œuvre de l'ingénieur ne soit pas assez musclée ne signifie pas que la structure ait à se renforcer. Cela ne signifie pas non plus qu'il faille chercher autre chose qu'une métaphore dans l'image du squelette et du muscle. Perret affirme que tout principe structurel est lui-même soumis au principe ornemental, et, inversement, tout aspect ornemental doit répondre à quelque raison structurelle.

Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais, visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornements toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice ⁴⁰.

La proportion n'est pas en elle-même la vérité, précise Perret dans sa *Contribution*. Mais elle est l'opérateur par lequel une vérité peut « resplendir ». La proportion n'appartient donc pas aux conditions permanentes. Elles ne contiennent aucune loi naturelle qui ferait resplendir la vérité de l'édifice.

³⁸ « Ceci nous amène à préciser le contenu de l'attitude « classiciste » chez Auguste Perret :

1/ La pensée de la structure est indissociable du langage architectural classique, 2/ la composition de l'édifice prend en compte simultanément trois principes de l'architecture classique : - la dramatisation du rapport au sol, - la définition claire d'un système de lieux, - l'identification et la hiérarchisation des parties. 3/ Le classicisme structurel maintient toujours un équilibre entre une syntaxe structuriste et un vocabulaire formel qui échappe à la fonction mais vise la clarté de l'expression. 4/ Cet équilibre est exprimé jusque dans le traitement le plus infime de la qualité de la matière : le béton. Ce sont ces différents aspects que nous allons aborder maintenant, de façon systématique. » Joseph Abram, *Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960). Tomes 1 et 2*, s.l., Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA) ; Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy, 1985, vol. I, p. 72.

³⁹ A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 155.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 129. Auguste Perret emprunte, depuis sa conférence de 1935, la référence à Remy de Gourmont, *Le problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire...*, Paris, Mercure de France, 1902.

L'harmonie c'est ce que les Grecs ont obtenu par l'adaptation parfaite aux conditions permanentes : stabilité, conditions atmosphériques, optique, etc. ; quant à la proportion, c'est l'homme même !

Les proportions relevant de l'homme même ne sont pas non plus les conditions passagères. Les proportions ne sont pas celles d'un goût de l'époque, ou encore d'une norme reconnue collectivement. C'est encore pourquoi Perret exprime sa méfiance à l'égard des tracés régulateurs comme définition des proportions des édifices, et précisent qu'elles se vérifient tout aussi bien qu'elles s'invalident à travers les plus grandes périodes de l'histoire de l'architecture. Il n'est pas un hasard que l'architecture gothique, particulièrement, soit rétive à l'application des tracés régulateurs. C'est, aussi bien pour Perret que pour Valéry et les héritiers de Viollet-le-Duc, dans l'architecture gothique que les mathématiques sont à la mesure de l'homme. Si la proportion, c'est l'homme, c'est tout d'abord parce que la proportion n'est pas un rapport entre les éléments de l'architecture prenant appui sur un module extérieur. Le module, ou plutôt les modules sont ceux du corps de l'homme. Bien que Perret joue d'une confusion entre le module et le système de mesure, et plus encore entre le module et le nom des mesures, il faut voir, dans la critique du module de la colonne, la préférence de Perret envers l'architecture gothique contre l'architecture grecque.

Pour harmonieux qu'ils soient les beaux édifices de l'Antiquité, construits sur cette méthode, sont peut-être plus abstraits, moins directement accessibles à notre sensibilité que les constructions de notre tradition dont le module est l'homme.

Lorsqu'il entre dans une cathédrale, chacun de nous, même s'il en a une conscience incomplète, a la satisfaction profonde de contempler l'expression d'une beauté plastique qui le réfléchit comme un miroir. Toutes les dimensions de ce milieu dérivent de lui. La longueur de son pied, l'écartement de ses bras ouverts (la toise), la largeur de son pouce commandent les espacements et les hauteurs, l'épaisseur et la saillie de la moindre moulure. Par la conscience qu'il a de son propre corps, l'immensité d'un tel vaisseau lui apparaît ; car c'est le nombre et non la dimension absolue qui fait la grandeur.

A ce point de vue, il n'est pas douteux que nos édifices français ont beaucoup plus d'échelle que les antiques ⁴¹.

Plus sensibles, les proportions construites sur le module du corps de l'homme n'en sont pas moins artificielles et pas moins accidentelles. Elles sont accidentelles, car relatives à chaque auteur qui intervient sur l'édifice et ne s'étendent pas au-

⁴¹ A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 329.

delà de leurs constructions. Bien qu'un corps universel puisse apparaître comme une moyenne à travers la multiplicité des cas, celui-ci reste purement théorique et sans portée. Ces proportions sont artificielles car leur « musique personnelle » n'est pas innée, mais elles sont construites par la connaissance du métier qui en règle les aspects.

L'architecture étant œuvre humaine est à l'image de son auteur. Chaque homme porte en soi le sentiment d'une proportion privilégiée qui lui est aussi propre que le son de sa voix ou le rythme de son cœur. C'est sa musique personnelle. Ce qui n'exclut pas d'ailleurs une moyenne qui aurait une valeur humaine plus générale ⁴².

Les proportions donnent une mesure aux ornements en les réinscrivant dans l'architectonique et créent du rythme dans les structures symétriques des ingénieurs. C'est encore l'influence gothique que l'on retrouve à l'échelle des structures secondaires. Le travail des proportions divise les portées et réduit les dimensions physiques de la structure première à des échelles d'assemblages plus sensibles.

[Les remplissages] ne devront pas être trop grands pour que leurs joints, plus nombreux, récupèrent les différences produites par les dilatations et retraits ; et leurs mesures réduites donneront de l'échelle à l'édifice, car c'est le nombre et non la dimension qui fait la grandeur ⁴³.

A côté de la référence gothique, l'architecture antique reste une référence fondamentale de la construction de Perret. Elle est une référence non seulement en tant qu'analogie constructive, mais aussi en tant que ses proportions conduisent aux « conditions éternelles » de l'architecture.

A plusieurs reprises, Perret affirme une résonance incomparable de l'architecture en béton armé avec l'architecture du monde antique, et particulièrement celle du temple grec. A la différence du système structurel gothique tel que le définit Viollet-le-Duc reposant sur un réseau dynamique de points porteurs ⁴⁴, le système poteau-poutre du béton armé, ne recourant pas au contrefort, est un système plus statique qui, en son aspect extérieur, s'apparente

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁴ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « Construction », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance (A. Morel), vol. 10/, vol. 4.

davantage au portique du temple grec. La construction en béton armé et le temple grec partagent également la mémoire du bois dans leur genèse constructive : le temple grec conserve le souvenir des premiers temples par l'imitation de son système constructif ; le béton armé conserve le souvenir du coffrage en bois par les empreintes du béton. Le béton armé écrit Perret, « est au fond celui qui nous aura aidé le mieux à remonter aux sources de la plus authentique tradition ⁴⁵ ».

Voici le Parthénon. Peut-on parler d'architecture sans célébrer le Parthénon ? Nous sommes ici en présence de ce que les hommes ont réalisé de plus parfait. Rien, dans ce que nous avons produit de plus précis dans la précise mécanique dont nous sommes si fiers, n'est aussi précis que tous les assemblages de tous les éléments de ce monument dont aucun cependant n'est régulier, car toutes les colonnes sont inclinées, celles d'angles plus grosses que les autres ; les espaces qui les séparent diffèrent, le socle et l'architrave sont cintrés, tout cela pour corriger les défauts d'optique et atteindre l'harmonie ⁴⁶.

Mais la référence au temple grec, et particulièrement au Parthénon, prend tout son sens à travers la relation de la structure à l'ornement. Non seulement le système constructif du béton armé le rapproche de la construction du temple antique, non seulement il se prête particulièrement au réglage harmonique qui ajustent ses éléments aux conditions permanentes comme le pratiquaient les grecs, mais surtout la structure est elle-même la démonstration d'une condition ornementale de l'édification qui ne se réduit ni aux conditions permanentes ni aux conditions passagères.

De même que le squelette rythmé, équilibré, symétrique de l'animal contient et supporte les organes les plus divers et les plus diversement placés, de même l'ossature de l'édifice devra être composée, rythmée, équilibrée, symétrique même, elle devra pouvoir contenir les organes, les services les plus divers exigés par la destination, par la fonction.

⁴⁵ A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 299.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 204.

Image supprimée de la version diffusée

Auguste Perret, *Atelier Perret*, immeuble de la rue Raynouard à Paris, 1932

L'architecture antique que Perret admire est avant tout une « divine ruine ⁴⁷ ». C'est une architecture dont le temps a certes fini par se rendre maître en faisant valoir ses droits sur sa solidité et son usage, néanmoins elle n'est pas, comme Perret imagine le futur du palais de Versailles, « un amas de décombres sans nom ⁴⁸ ». Si le Parthénon est l'architecture même, c'est pour la raison que « l'architecture, c'est ce qui fait les belles ruines ⁴⁹ ». L'architecture ne répond aux conditions permanentes et aux conditions passagères en retardant leur usure et leur obsolescence que parce qu'une autre condition soutient une durée plus essentielle encore, celle-là même qui protège des « altérations comme de l'oubli ⁵⁰ ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Paul Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. I, p. 91.

LA DUREE DANS LE POEME DE L'ANGLE DROIT

Le poème de l'angle droit est assurément l'expression synthétique de la cosmologie de Le Corbusier comme l'a montré Juan Calatrava ⁵¹. Mais elle est tout autant la synthèse de sa conception de l'espace et du temps, telle qu'il l'avait énoncée, moins d'une dizaine d'années auparavant dans « L'espace indicible ». Le symbolisme de la composition du poème sous la forme d'une iconostase décrit un seuil à partir duquel s'ordonnent les ressemblances entre la sphère de l'homme et celle de l'univers. Le poème, composé en sept mouvements – *milieu, esprit, chair, fusion, caractères, offre* et *outil*, mouvements eux-mêmes subdivisés singulièrement – nous conduit des mouvements les plus étrangers de la nature à ce que l'homme a de plus propre, l'outil de l'angle droit. L'angle droit conditionne les termes des ressemblances à travers lesquelles l'homme construit son œuvre tout autant qu'il se construit. Si cette construction nous conduit dans un espace indicible fait de nombres et de grandeurs, le poème est la langue architecturale qui en assure l'intelligibilité.

*Des hommes peuvent tenir
un tel propos
les bêtes aussi
et les plantes peut-être* ⁵²

Si la nature est éternellement jeune pour Perret, elle est justement tout ce qui vieillit dans le poème de Le Corbusier. Les arbres ne sont qu'un moment des « moisissures », les océans qu'un état de l'eau, les montagnes sont ses « rides ».

La nature, que Le Corbusier appelle le « milieu » du vivant, est sans distinction au sein de son mouvement : le soleil est à peine le « début d'une mesure », et l'alternance du jour et de la nuit, de l'éveil et du soleil, qu'il impose aux vivants qu'une réaction. Le poème reprend le questionnement sur la notion de commencement tel qu'on le trouve dans les premières lignes de « L'espace indicible ».

⁵¹ Le Corbusier et Juan Calatrava, *Poème de l'angle droit: lithographies originales*, [Reproduction en fac-Similé., Milano, Electa, 2007, vol. 1/, 185 p.

⁵² Cette citation ainsi que toutes les suivantes en gras sont extraites du poème de Le Corbusier. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Paris, Fondation Le Corbusier Ed. Connivences, 1989.

Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des nuages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée ⁵³.

Mais ce commencement n'est pas un commencement architectural. Non pas qu'il n'y ait pas de technique – la dernière section du premier mouvement du poème traite justement de la question technique –, mais la technique est encore interne au milieu dans lequel elle se déploie. Rien ne distingue encore les édifices des fabrications naturelles. Rien ne distingue au sein du milieu la marque de l'homme de celle de l'animal. En cela, il n'y a pas d'architectonique, pas de commandement de la technique depuis un principe qui lui serait étranger pour reprendre les termes de Derrida. Mais à défaut d'une architectonique, c'est le temps de l'évolution qui guide les orientations de ces machines vivantes, et les formes élaborées ne sont que des moments de l'évolution de la vie. C'est ce caractère *anarchitectonique* et inhumain que Le Corbusier appelle le temps de la survie. La métaphore de la vie est dans *Le poème* celle du fleuve qui, de gauche à droite, de méandre en méandre, dans son travail gravitaire, finit par faire son lit et faire valoir ses droits ; la technique reprend la métaphore et propose, elle aussi, en unissant sa main gauche et sa main droite, de former le lit de la vie, un « terme à la haine ».

Le courant traverse et résout/a traversé a résolu./ai pensé que deux mains/et leurs doigts entrecroisés/expriment cette droite et/cette gauche impitoyablement/solidaires et si nécessairement/à concilier./Seule possibilité de survie/offerte à la vie ⁵⁴

Rien ne distingue ici la technique humaine de la technique telle que Le Corbusier l'observe, mise en œuvre dans le milieu vivant. Depuis le regard étranger au milieu, Le Corbusier observe des faits techniques qui mettent les individus de la nature debout, comme l'homme s'est mis debout au sein de son milieu.

La fleur, la plante, l'arbre, la montagne sont debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonnances tout autour ⁵⁵.

⁵³ Le Corbusier, « L'espace indicible », L'Architecture d'Aujourd'hui, 1945, Hors-série.

⁵⁴ Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, op. cit., pp. 46-48.

⁵⁵ Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

Ce que Le Corbusier appelle la souveraineté de ce qui se met debout est en fait l'écriture qui crée de la répétition et de la reconnaissance. C'est pourquoi *Le poème* précise le questionnement de « L'espace indicible » en ramenant la question du milieu à l'homme et à l'animal plus encore qu'au monde de la nature, végétal et inorganique. L'écriture crée de la souveraineté en détachant les vivants de leur contexte. C'est sa marque transcendantale. Mais elle ne peut en rester là. Il faut encore donner de « la liberté à la liberté », et affranchir la technique du milieu si l'homme veut penser une vie qui ne soit pas une survie. Le questionnement du *Poème de l'angle droit* est le même que celui de « L'espace indicible ». On retrouve ce questionnement à nouveau dans le commencement du *Modulor* lorsque Le Corbusier décrit la nécessité de construire, par l'esprit, la recherche d'une vie qui ne soit pas la simple survie de l'écriture des usages et des habitudes qui menacent toujours de se transformer à leur tour en seconde nature, pas moins violente que la première.

Les usages sont devenus modestes ou toutes-puissantes habitudes ; et personne, au milieu de tant de contradictions épuisantes, n'imagine qu'une simple décision puisse, en supprimant l'obstacle, ouvrir le libre passage à la vie. A la vie tout simplement ⁵⁶.

*Flammèche dérobée au trépied
qu'alimentent les dieux pour
assurer les jeux du monde...
Mathématique !*

Comme Valéry, et Perret avant lui, Le Corbusier ne manque pas la comparaison entre l'architecture et la musique dès lors qu'il s'agit de parler de la substitution des lois de la nature aux lois édifiées au moyen des mathématiques. Peut-être lui donne-t-il une résonance particulière, lorsqu'il détaille dans *Le Modulor* la notion d'« acoustique plastique » qu'il avait énoncée quelques années auparavant dans « L'espace indicible ⁵⁷ ».

⁵⁶ Le Corbusier, *Le modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Reprod. éd. 2000., Basel, Birkhäuser, 2015, vol. I, p. 15.

⁵⁷ La résonance particulière reconduit ici la notion plus continuiste de la musique. Le Corbusier joue sur la notion sensible de l'équilibre de l'homme assuré au moyen de l'ouïe.

Un phénomène de concordance se présente, exact comme une mathématique — véritable manifestation d'acoustique plastique ⁵⁸.

Il n'en demeure pas moins que c'est la mathématique qui seule permet de construire une écriture architecturale affranchie des lois de continuité de la nature. C'est par la mathématique que « l'attitude véritablement rassurante et souveraine » de l'architecture se distingue de celle de la plante et de la bête. La marque n'y est plus seulement transcendantale, elle y devient l'économie d'une écriture. Cette écriture économique n'est pas le savoir abstrait et puissant de la science mathématique qui renverrait davantage à son exploitation démiurgique telle que la réalise la conquête méthodique. Cette écriture est une « flammèche » qui doit éclairer les faibles pouvoirs de l'homme.

La recherche du *Modulor* qui occupe Le Corbusier entre 1942 et 1950 est évidemment une recherche intéressée par le monde industriel et la perspective d'une reconstruction qui implique de positionner l'architecte dans le jeu des puissances économiques, politiques et constructives ⁵⁹. Et il n'est à cet égard pas le seul à s'intéresser à la création d'un outil mathématique d'harmonisation des échelles dans la construction immobilière et mobilière. Dans son *Modulor*, Le Corbusier se positionne lui-même comme influent dans ce réseau de discussion entre acteurs institutionnels et acteurs économiques. Il n'en demeure pas moins que le questionnement de Le Corbusier reste celui d'une « flammèche » de savoir dérobé à la connaissance pure. La recherche du *Modulor* est une recherche elle-même fragile, faite d'« indispensables idôlatries », à commencer par celle d'un nombre magique. L'expérience rudimentaire d'installer une échelle de quatre mètres dans son atelier lui montre que le mètre « n'est qu'un chiffre abstrait, incapable en architecture de qualifier un intervalle (une mesure) ⁶⁰ ». La fragilité est encore celle des séductions propres à la gymnastique mathématique qui ne doit pas devenir un exercice sans opérationnalité. « Les nombres jouent *entre*

⁵⁸ Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

⁵⁹ Jean-Louis Cohen, « Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France », *Architectural Histories*, 24 septembre 2014, vol. 2, no 1, p. Art. 23.

⁶⁰ Le Corbusier, *Le modulor*, *op. cit.*, vol. I, p. 33.

eux! ⁶¹ », écrit Le Corbusier qui rapporte également le récit de la fuite du temps qu'expérimente l'ingénieur aux prises avec le Modulor ⁶².

La référence à la musique permet surtout à Le Corbusier de fixer une première limite de la mathématique en architecture. La mathématique en architecture s'arrête à la dimension visible des formes comme en musique elle s'arrête à l'audibilité des sons que les « deux outils » des modes doriques et ioniques et de la gamme tempérée ont permis de mesurer.

Peut-être bien – et j'en risque la prophétie – l'épanouissement de l'ère machiniste exigera-t-il un outil plus subtil, capable d'assembler des dispositions sonores jusqu'ici délaissées ou non ouïes, non perçues ou non aimées... Il demeure ceci : c'est que la civilisation blanche s'est dotée, en tout, au cours des millénaires, de deux outils d'exploitation du son, – phénomène continu intransmissible par l'écriture, s'il n'est auparavant sectionné, et mesuré ⁶³.

La seconde limite à la mathématisation en architecture est que la visibilité des formes puisse renforcer le pouvoir de l'homme en réduisant l'étendue de l'espace et du temps à des « aîtres de paix », à un espace-temps à la mesure de la construction de soi et non de la projection de soi. La mathématique ne vise pas à faire de l'univers la mesure de l'homme, ni l'homme la mesure de l'univers mais elle vise à créer des ponts entre l'homme et l'univers maintenus séparés.

Dans ce duo, ce duel, cette entente, cette lutte, cette différence et cette indifférence de destin de l'un (l'homme) et de l'autre (l'univers), les mesures saisissables à notre entendement ressortissent tantôt à l'un, tantôt à l'autre des partenaires. Dans le studio de la Radio Nationale, l'aiguille rouge des secondes qui court éperdument et sans l'espoir d'une seule césure sur le cadran de l'horloge, ne réalise pas pour nous un temps, mais un « top ». [...]

Les secondes tombent inlassablement, fluide de durée qui coule et passe. On ne peut régler un comportement sur cela (je parle de nous autres, en dehors de nos labeurs parfois scientifiques ou mécaniques où nous sommes précisément contraints de passer sous le joug des exactitudes implacables ; nous avons à constituer les aîtres d'une vie acceptable, car c'est ainsi que nous échapperons à l'enfer d'une vie terrestre, omniprésent et partout agissant) ⁶⁴.

⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

⁶² « J'ai ouvert votre dossier à 9 heures du matin. Je me suis mis à calculer, à dessiner. Bref, à six heures du soir je me suis aperçu de la fuite malicieuse du temps... » Le Corbusier rapporte ici les propos de l'ingénieur Mougeot. *Ibid.*, p. 103.

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 77.

Ce n'est pas suivre tout l'argument de Le Corbusier que de chercher dans ses « objets à réaction poétique », et de ce fait dans sa peinture, le motif central de son architecture, qui ferait de Le Corbusier un surréaliste méconnu ⁶⁵. Dans *Le poème*, le motif du coquillage que Le Corbusier emprunte assurément à Valéry est un « errement » valéryen. Il est un moment de formation du projet qui, à la différence de son traitement en peinture, n'est pas une forme achevée. Il apparaît le plus manifestement dans le troisième mouvement du poème, celui consacré à la « chair », à la sensualité du corps qui se cherche une coquille habitable, un âtre intérieur qu'il entrevoit un temps seulement dans la forme déjà réalisée du coquillage. Le coquillage est un indice sur le chemin de l'architecture qui doit construire par elle-même les moyens de la paix. Cet argument est également présent dans « L'espace indicible ». La série picturale des *Ubu* que Le Corbusier réalise entre 1940 et 1944 est une recherche alternative à l'idolâtrie des figures historiques de la période d'occupation, et représente la recherche d'une souveraineté spatiale.

Mon subconscient avait certainement repéré la présence, dans l'atmosphère de ces années étranges, de figures morales ou physiques particulièrement impérieuses et sujettes à se proposer, à s'imposer ; on en discernait un peu partout aux rouages de notre société convulsée. Mon intention n'avait jamais été de les rencontrer, voire de les démasquer. Je poursuivais même une autre démarche : avec des cailloux, des bouts de bois, éléments mis en composition, je cherchais à faire naître le sentiment poétique ; ce ne devait pas être une nature morte, et non plus un homme. Ce fut un être au-dessus de la vie ; quelque chose d'un peu tabou, mais non exotique, un objet médium pour mettre en rapport avec les lointains de la sensation et de la sensibilité pour ouvrir l'espace. [...]

Cette préoccupation et cette disposition de l'esprit ouvrent les voies aux faits plastiques en prise directe avec l'espace et capables peut-être de conduire à l'indicible ⁶⁶.

⁶⁵ C'est notamment l'argument de l'essai de Niklas Maak, *Der Architekt am Strand*, *op. cit.*

⁶⁶ Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

Image supprimée de la version diffusée

Le Corbusier, dessin de la série *Ubu*, 1940-1944

*Sa valeur est en
ceci: le corps humain
choisi comme support
admissible des nombres...
... Voilà la proportion !*

Pour être un « outil d'hommes », la mathématique doit encore servir l'équilibre des lignes et leur adaptation aux gestes de l'homme. La mathématique en architecture est essentiellement celle qui assure le jeu des proportions à l'intérieur de l'œuvre. La question des proportions n'apparaît évidemment pas, concernant l'œuvre de Le Corbusier, dans *Le poème*. Elle est présente dès les articles de *L'Esprit Nouveau* et *Vers une architecture*, où sont les termes des tracés régulateurs. Le Corbusier y consacre un chapitre. Entre *Vers une architecture* et *Le Modulor*, l'idée des proportions reste identique. C'est simplement l'outil que Le Corbusier perfectionne.

C'est, dans un premier temps, en se fiant à la tradition architecturale que Le Corbusier affirme les deux principes de la proportion. Tout d'abord, la proportion est la mesure de l'homme. On retrouve dans cette première considération l'influence du rationalisme français de Le Corbusier. Le module n'est pas la colonne, mais le pas ou le coude qui mesure les éléments et les intervalles. Il n'y a ni matière ni forme qui pré-détermine l'édifice. La mesure de l'homme n'intervient que secondairement sur la matière qu'il réordonne.

Il a mis de l'ordre en mesurant. Pour mesurer il a pris son pas, son pied, son coude ou son doigt. En imposant l'ordre de son pied ou de son bras, il a créé un module qui règle tout l'ouvrage ; et cet ouvrage est à son échelle, à sa convenance, à ses aises, à sa mesure. Il est à l'échelle humaine. Il s'harmonise avec lui : c'est le principal ⁶⁷.

Ensuite, la proportion ne fonctionne qu'à l'intérieur d'une opération. Elle n'est pas un nombre en soi avec toutes ses déclinaisons possibles et virtuelles. Elle est un choix qui unifie l'ensemble des éléments et dont les accords doivent rester sensibles à l'homme. C'est pourquoi après avoir écrit la loi du Modulor, Le Corbusier s'interroge sur la forme à donner à celui-ci. La forme du ruban justifie un usage pratique et se prête aux plus petites mesures ; la forme du tableau numérique risque quant à elle de faire « recette ». Les séries du Modulor n'ont de

⁶⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 54.

sens qu'à être utiles, c'est-à-dire à fonctionner à l'intérieur d'un pouvoir humain accessible par les sens (vue, toucher).

Nous avons pensé qu'au-delà de quatre cents mètres, les mesures ne sont plus appréciables, les problèmes n'existant pas réellement, nous voulons éviter, même si nous parlons urbanisme, les tracés mirifiques, gratuits en fait – car échappant à l'œil et à l'entendement, – de certaines villes neuves militaires de la Renaissance ⁶⁸.

C'est précisément pour éviter ces pièges de combinaisons qui pourraient sembler toutes faites que Le Corbusier, outre le ruban et le tableau numérique, a aussi conçu un petit livret explicatif de la méthode qui rappelle les lois géométriques à la langue originale du projet.

Les tracés régulateurs n'occupent en réalité qu'une place mineure dans la réflexion de Le Corbusier sur les proportions. Ils participent plutôt à l'harmonie des conditions permanentes telle que la décrit Perret. Les tracés régulent les masses des édifices et corrigent les déséquilibres sensibles à la perception plus qu'ils ne constituent le principe formalisé des proportions.

Le tracé, sur plan d'équilibre géométrique, ne vient que mettre de l'ordre, de la clarté, accomplissant ou réclamant une véritable purification. Le tracé régulateur n'apporte pas d'idée poétique ou lyrique ; il n'inspire nullement le thème ; il n'est pas créateur ; il est équilibreur. Problème de pure plasticité ⁶⁹.

Les tracés régulateurs rappellent les équilibres de la nature. C'est par ce terme d'équilibre que Le Corbusier introduit « L'espace indicible » et la première prise de possession de l'espace commune aux hommes et aux animaux. Mais équilibre et durée ne sont pas des « idées poétiques » et ne contiennent en eux-mêmes rien des rythmes de la proportion qui préservent les édifices des « altérations comme de l'oubli ». C'est en ce sens valéryen que Le Corbusier évoque Hamlet lorsqu'à son tour il propose un commentaire au livre de Matila Gykha sur le rythme des proportions. Rien en soi, dans le nombre d'or ni les tracés régulateurs qui l'accompagnent, ne préserve les êtres du temps qui passe.

⁶⁸ Le Corbusier, *Le modulator*, op. cit., vol. I, p. 61.

⁶⁹ *Ibid*, p. 34.

Voilà où nous conduisait l'évolution architecturale née des découvertes scientifiques, guidée par l'esprit mathématique animant l'époque. Voici où nous arrête ce livre de la révélation des lois de notre être et de notre monde. Des recettes ? Moins que jamais ! L'essence mathématique ouvre à l'imagination ses champs illimités. En écrivant ce livre, M. Gykha nous offrait quelque chose d'analogue à ce crâne qu'Hamlet tient dans ses mains ⁷⁰.

**"La Maison Fille du soleil"
... Et Vignole - enfin - est foutu !**

La proportion ne nomme pas la référence à l'architecture renaissante et à son langage des ordres ⁷¹. Elle est l'édifice qui substitue aux lois de continuité des rapports de grandeurs artificiels. Il s'ensuit que l'espace que les hommes s'approprient au moyen de l'architecture n'est pas « équilibre et durée » comme l'espace animal ou végétal. Il est une « magnification ⁷² » de l'espace et du temps. Il n'est pas dans l'intérêt de Le Corbusier de se battre sur la nomination du terme de quatrième dimension, ni sur son attribution à l'invention du cubisme. Les formes de cette magnification sont en réalité multiples et aussi lointaines que l'architecture elle-même. « L'espace indicible », « l'acoustique plastique », « l'évasion illimitée », « faire la sphère », « la profondeur », sont autant de termes que Le Corbusier emploie lui-même diversement pour qualifier « la Maison Fille du Soleil » et la substitution réussie de l'architecture à la loi du milieu.

La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée ⁷³.

⁷⁰ Le Corbusier, « Un livre opportun », dans J.-L. Cohen, « Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France », art cit.

⁷¹ La critique de Vignole est essentiellement celle des Beaux-Arts et de l'apprentissage de l'architecture depuis le langage « classique » formalisé par Vignole. « C'est donc que les problèmes de qualité inquiètent les jeunes architectes et que la nécessité dans laquelle ceux-ci se trouvent de devoir créer de toute pièce une architecture nouvelle, les met dans une situation de dénuement parfois angoissant. Jusqu'ici nos bons maîtres nous apprenaient les « règles de l'architecture » ; c'était « les trois ordres de l'architecture » de Monsieur Vignole. Temps heureux où les nécessités imaginatives se limitaient quelques fois à prendre des recettes dans un tiroir. Et voici que M. Gykha a joué presque le rôle de Monsieur Vignole ! Il a fourré des recettes ! Mais, soyons sérieux : il a ouvert grandement une fenêtre sur un paysage attirant et périlleux. » Le Corbusier, « Tracés Régulateurs », dans *Ibid.*

⁷² Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

⁷³ *Ibid.*

Le terme de quatrième dimension a néanmoins l'intérêt de rappeler qu'il n'y a pas de construction de l'espace qui ne soit en même temps une temporalisation de l'espace. La quatrième dimension est ce « moment » de présence de l'homme à lui-même, une « évasion » de son milieu naturel et social, « illimitée » puisque ne répondant pas à la mesure quantitative de l'espace. Elle est au contraire infiniment ouverte sur le futur devant lequel elle affirme un sens « supra-historique », et en dialogue avec le passé qu'elle contient sous la forme d'un sens « non-historique ⁷⁴ ».

Ce n'est pas l'effet du thème choisi mais c'est une victoire de proportionnement en toutes choses — physique de l'ouvrage comme aussi efficence des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisissables, existantes toutefois et redevables à l'intuition, ce miracle catalyseur des sapiences acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d'intentions, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire : à qui le mérite.

Image supprimée de la version diffusée

Escalier de l'appartement Le Corbusier. « On voit bien ici à quelles sources puise l'émotion plastique : il n'y a pas de petits ou de grands thèmes [...] Ici règne véritablement la puissance plastique faisant abnégation de tous moyens de pression sur l'intellect : la dimension (l'escalier n'a que quatre-vingt centimètres de large), le matériau (c'est un enduit uni peint à l'huile), l'objet même (la dernière volée d'un escalier de service de huit étages en ciment ordinaire) offrant ses gradins, ses parallèles, sa spirale (Cézanne : sphères, cônes et cylindres)... » Le Corbusier, « L'espace indicible », 1945, Hors-série.

⁷⁴ F. Nietzsche, *Œuvres, op. cit.*, p. 572.

En revendiquant l'architecture de l'ordre de la quatrième dimension, Le Corbusier positionne son projet, de façon toute théorique, dans le camp des cubistes et non dans celui des surréalistes ⁷⁵. La dissolution de l'espace et du temps tels que nous les connaissons sous les catégories de l'étendue et de la durée n'est qu'un moment du processus architectural qui reconstruit les termes de la ressemblance afin d'en assurer le caractère saisissable par l'homme. L'architecture substitue aux forces de la nature les pouvoirs de l'homme. C'est à l'échelle de l'urbanisme que les effets de cette substitution sont les plus ambigus. Comme l'a analysé Manfredo Tafuri, le problème de la ville dans l'œuvre de Le Corbusier tient précisément à la question du pouvoir. A défaut de trouver dans la construction de la métropole moderne, polycentrique et complexe, une figure politique de souveraineté, Le Corbusier y substitue une volonté purement technique, sinon technologique et machiniste, qui confond unité et simplification techniciste. Il existe néanmoins deux exceptions aux schémas urbains « tridimensionnels » de Le Corbusier selon Tafuri : il s'agit d'Alger, et de Chandigarh. Mais faut-il suivre Tafuri lorsque celui-ci présente Alger et Chandigarh comme les deux faces d'une ville surréaliste et benjaminienne ? Le plan Obus pour Alger serait le plan d'une ville baudelairienne. La mélancolie est sensible dans la rupture entre le monde immémorial, originaire – monde du *milieu* de la Casbah – et la ville moderne, expression de la technique et d'une temporalité de flux. La « correspondance » entre l'antique et le moderne est rendue sous la forme d'une absence de relation mais dont la scénographie urbaine du pont moderne franchissant la Casbah suscite néanmoins le souvenir.

⁷⁵ « [J]e suis cubiste et je ne suis pas surréaliste, voulant opposer le sentiment de construction, de marche le regard en avant, à une considération du défunt, du défunte, du souvenir ; » Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

Si le temps de la Casbah est un éternel présent, celui de la « nouvelle Alger » est le temps de l'absolu déracinement de tout « ici et maintenant », le temps des blessures inguérissables, le temps d'un dépassement qui interdit toute pause, le temps où il n'est même plus possible de se souvenir du bonheur, car il n'y a pas de « temps » pour la mémoire. C'est pour ces raisons que les deux structures, intimement solidaires, sont confrontées. Entre elles ne peut, à la limite, exister ni dialogue ni antagonisme. Le vide qui s'ouvre sous le pont et qui les sépare est le reste visible de l'espace insondable qui s'est engouffré par la faille qu'a ouverte la monumentale « différence » mise en scène par Le Corbusier ⁷⁶.

Image supprimée de la version diffusée

Le Corbusier, *Le plan Obus – projet A*, 1931

A la ville corbuséenne d'Alger qui, pour avoir refusé le destin d'un pouvoir techniciste, se serait résolue à une théorie de l'ennui, Tafuri oppose Chandigarh comme ville de la *destruction*. Tafuri défend l'idée que si Le Corbusier s'est désintéressé de la ville du quotidien pour concentrer sa réflexion sur le site du Capitole, c'est précisément pour explorer la dimension benjaminienne et positive de la destruction en architecture. Plus que la ville ordinaire encore trop emprunte de la langue de la communication, le Capitole serait, au moyen d'un travail allégorique de dissection des formes des trois grands édifices qui le compose, le Secrétariat, l'Assemblée et la Haute-Cour, une réflexion sur la langue sacrée. Il

⁷⁶ Manfredo Tafuri, « Machine et mémoire : la ville dans l'œuvre de Le Corbusier », dans Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 465.

serait une réflexion sur le pouvoir comme *origine*, dont l'architecture serait une traduction.

Interruptions, glissements et distorsions informent la langue du dernier Le Corbusier : ils concourent à la dramatisation des formes. Les trois grands « objets désirants » cherchent à briser leur solitude : le Secrétariat par sa rampe inclinée et par une rupture dans sa façade, le Palais de l'Assemblée par les distorsions des volumes géométriques qui le couronnent comme des totems hermétiques, la Haute-Cour par l'inflexion de ses brise-soleil et le gigantisme de son entrée. Le dialogue n'a pourtant lieu qu'à « distance » : on y sent une tension entre des symboles dépourvus de codes qui lui donneraient valeur de noms. La raison de l'isolement du Capitole du corps de la ville est maintenant plus claire : on n'y parle pas la langue du quotidien et les « mots » de l'architecture n'y jouent pas. Le Corbusier y rappelle plutôt la sacralité des noms ⁷⁷.

Image supprimée de la version diffusée

Le Corbusier, le *Palais de l'Assemblée* et au fond le *Secrétariat*, Chandigarh, 1951-1963

Il est certain que, selon cette interprétation, le Capitole de Chandigarh est condamné au silence. La violence divine qu'appelle la sacralité du nom ne se décide pas. Le pouvoir est en ce sens suspendu à l'indécidabilité, tout comme il est suspendu à l'ennui dans l'approche mélancolique. Mais que ce soit sous la forme mélancolique ou destructrice, ce que Tafuri met en avant à travers la conception de la ville par Le Corbusier, c'est la notion d'*indicibilité*. L'interprétation tafurienne veut que l'indicibilité de l'architecture soit le jeu du temporel et de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 468.

l'intemporel⁷⁸. Or la notion d'indicibilité, Tafuri la présente comme un « carrefour du temporel et de l'intemporel » qui n'a rien d'un carrefour puisque les deux temporalités ne se croisent pas : à Alger, tout le temporel est déjà dans le futur, et tout l'intemporel dans le passé de la Casbah. A Chandigarh, tout l'intemporel est dans le futur, et tout le temporel semble déjà dans le passé de monuments muets. Ce carrefour qu'évoque Tafuri définit un état de « crise » de l'espace moderne. La crise provient de la séparation de l'intemporalité de la volonté de puissance (origine), et de la temporalité de la « volonté de plan » (confiscation ou attente). L'indicibilité de la ville est en fait un éternel retour de la puissance qui est étranger à l'attitude « sereine et souveraine » dont parle Le Corbusier lui-même dans « L'espace indicible ». L'indicible corbuséen requiert le croisement de la temporalité humaine et de la temporalisation du projet. C'est ce croisement qui forme l'angle droit du poème – l'outil choisi par l'homme.

*Les savants discuteront
de la relativité de sa rigueur
Mais la conscience
en a fait un signe*

L'angle droit que forme l'homme debout, perpendiculaire à l'horizon, n'est ni géométrie pure, ni fait d'équilibre du milieu. Il est un questionnement sur la technique de l'homme, sur son outil de construction de la ressemblance entre le milieu et lui-même. Que va faire de ses mains et de sa langue l'animal qui s'est mis debout ?

L'architecte seul est capable d'instituer l'accord entre l'homme et son milieu (l'homme = une psychophysiologie ; le milieu = l'univers : nature et cosmos).

⁷⁸ Tafuri exprime cette recherche clairement en comparant Nietzsche et Le Corbusier : « Eternel retour de la guerre et de la paix, intersection entre infinité du passé – qui brille dans les instants où fonctionne la mémoire involontaire – et volonté de futur. Nous savons parfaitement que l'indicible chez Nietzsche, thème si cher au dernier Le Corbusier, se découvre au carrefour du temporel et de l'intemporel. » *Ibid.*

La physique de l'univers est réfléchiée par les techniques. Celles-ci sont des conquêtes dues à la subtilité et à l'astuce de l'homme refusant le rôle de vaincu au sein des événements naturels et cosmiques indifférents et implacables. Le choix s'offre entre la vie végétative du pasteur au milieu de ses troupeaux (vie qui peut être grande) et la participation à la civilisation machiniste chargée de réaliser la simple et toute-puissante harmonie par l'action, le courage, l'audace, le jeu, la participation ⁷⁹.

Le programme de l'angle droit est bien, en imitant la nature, de repositionner l'homme en son pouvoir au sein du milieu, que celui-ci soit naturel ou artificiel. Cette prise de possession implique en retour une critique du milieu. Ni la figure baudelairienne du « vaincu » d'Alger, ni les machines érémitiques en attente d'une sanction divine de Chandigarh ne correspondent à cette action humaine complète selon Le Corbusier. L'espace indicible n'existe qu'à condition d'être un espace saisissable. C'est le seul pouvoir de l'architecture.

Or, la maison est comme l'intégrale de l'homme : son cœur et son corps sont dans la maison et ont fait la maison. Le dedans et le dehors ne font qu'un, et si les choses s'y prêtent, le dedans, le dehors et l'alentour ne font qu'un. Prise de possession du milieu. Et le milieu c'est l'espace saisissable ⁸⁰.

L'architecte prend possession du milieu non au moyen de la violence mythique qui frappe les milieux du sceau de la volonté, dont le « plan » est la figure la plus achevée, ni au moyen de la violence divine qui détruit le plan sans pouvoir décider d'une autre construction, mais au moyen d'une « violence de substitution » des rapports de forces directs à une « application des rapports de forces ⁸¹ ». Les forces sont ainsi médiées dans leurs rapports, différées ou « suspendues », comme le dit encore Eupalinos. Cette médiation est le fait même des proportions. Les forces n'y sont pas délivrées mais « appliquées ». Elles ne valent plus pour elles-mêmes mais à l'intérieur de rapports qu'elles constituent et ne cessent d'approfondir. Ce champ, Le Corbusier l'appelle le tissu. C'est ce tissu qu'il commente à propos de son projet pour le quartier général des Nations Unies sur l'East-River de Manhattan. Le Corbusier n'y voit pas seulement la pondération des masses, le rythme des volumes architecturaux sous la lumière, mais la trame du projet.

⁷⁹ Le Corbusier, *Le modulator*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁰ Le Corbusier, « L'espace indicible », *art cit.*

⁸¹ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 562.

Ce ne sont plus seulement « des formes assemblées sous la lumière », mais un tissu interne, ferme comme la pulpe d'un bon fruit, gérant toute chose selon la loi harmonique : une stratification. [...]

Tout ceci manifestant l'aspiration à une organisation moléculaire de la chose bâtie, sur mesure harmonique à l'échelle de l'homme ⁸².

C'est dans ce tissu qu'existe la possibilité d'un urbanisme corbuséen. C'est à travers la règle du Modulor que Le Corbusier développe la trame du proche et du lointain, de leur ressemblance dans l'espace saisissable de l'homme. La trame du proche et du lointain, sans laquelle la ville n'est qu'étendue et multiplicité chaotique, n'est pas l'aura benjaminienne (« présence d'un lointain si proche soit-il ⁸³ »). Le lointain n'est pas un moment magique. Il est en effet un « entrelacs d'espace et de temps ⁸⁴ », mais un entrelacs construit, une texture prolongée, diversifiée, affermie entre le proche et le lointain ramenés à la possession de l'homme, à sa « santé même ⁸⁵ ». La trame du proche et du lointain est santé, elle se réalise sans jeu scénique. La dynamique qu'elle instaure entre les points de vue, la profondeur de son espace-temps est sans arrière-monde. Il ne s'agit pas de mettre en scène le paysage naturel et urbain au moyen de la perspective, ni de produire du sacré en suggérant qu'il y a plus de possession dans la transparence phénoménale des lignes entremêlées de la peinture que dans le « voir » de l'architecte qui est le « pouvoir » de l'action de l'homme.

C'est à travers un commentaire de *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel que Le Corbusier rappelle toute la valeur de l'angle droit. A la lecture de Claudel, Le Corbusier ramène ses recherches sur le Modulor à une opposition simple entre la règle et le compas. La règle et le compas reconduisent l'opposition entre l'architectural et le pictural, mais sous la forme d'une critique de la dyade de la dynamique et de l'abstrait. La dyade poursuit le projet d'une géométrie *allagermanica*, écrit Le Corbusier. C'est l'architecture du compas, « capable du jeu de géométrie introducteur aux délectations sans limites et périlleuses des symboles ⁸⁶ ». L'architecture de la règle est d'une toute autre nature. Elle marque la séparation entre l'architectural et le pictural. Elle est géométrie *allantica*, au

⁸² Le Corbusier, *Le modulor*, *op. cit.*, p. 168.

⁸³ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art cit.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Le Corbusier, *Le modulor*, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 223.

sens de simple comme un angle droit qui est la mesure de l'homme et de son action.

Je me sens ramené à un raisonnement simple : d'un côté des choses que l'on voit et mesure, et je pense : architecture ; de l'autre, des choses qui vous projettent loin, dans les mondes illimités et insaisissables et je pense : métaphysique. Deux phénomènes consécutifs : l'un dépasse l'autre et l'outrepasse peut-être avec danger ⁸⁷.

Faut-il supposer que l'architecture, pour être savante, se risque à un savoir qui ne relève pas de son propre génie ? Faut-il que l'architecte, pour réaliser ses machines vivantes, s'identifie au Maître du Compas, Pierre de Craon ?

Et bien non, je n'en sais rien du tout ! Je pressens qu'aujourd'hui – période de prime construction, hors des résidus d'une civilisation moribonde – la règle est nécessaire et le compas périlleux. Le compas (non pas celui du billet de 50 francs), expliquerait toutes choses illimitées, ésotérie, pythagoricie, etc... Etant bâtisseur et non pas exégète, je tiens pour périlleuses les portes ouvrant aujourd'hui (je le répète) sur l'évasion. Ce disant, ce faisant, je serai remis à une place inférieure de simple manœuvre. Tant mieux ! Merci ⁸⁸!

POUVOIR ET DUREE

L'ARCHITECTURE ET LA VIE

Il faut certainement voir, dans la sculpture de la main ouverte que Le Corbusier positionne au-dessus de la Fosse de la Considération du Capitole de Chandigarh autre chose qu'une nouvelle figure de l'ange de l'histoire de Benjamin comme le propose Tafuri : la main serait ouverte car elle aurait lâché le volant de la technique pour faire signe aux décombres du passé que la technique ne cesse de produire dans sa marche du progrès. Si la main de Le Corbusier est ouverte, c'est simplement que la technique n'est pas une confiscation du pouvoir de l'homme. La main est ouverte car la technique humaine produit de l'échange et de la vie. Echanges entre l'utile et l'inutile d'une part : l'architecture s'arrache à son milieu de nécessité pour cultiver l'action de l'homme ; échanges au sein de l'inutile d'autre part : échanges entre les arts, qui renforcent la profondeur de l'espace et du temps en leur donnant vie.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 224-225.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 226.

Image supprimée de la version diffusée

Le Corbusier, la *Fosse de la Considération*, Chandigarh, 1965

La réflexion sur le lien entre les arts n'est abordée qu'indirectement dans le travail de Perret, à travers le programme du musée ou à travers la notion d'ornement. Mais pour Perret comme pour Le Corbusier, la synthèse des arts et le programme du musée sont les sujets d'une réflexion sur la pleine mesure de l'architecture. C'est sur les arts que la technique doit refonder son projet dans la modernité destructrice. Mais la synthèse des arts ne signifie pas leur fusion ou leur compénétration au sein d'un espace trop complexe pour être intelligible. C'est encore Paul Valéry qui, en 1923, suggère cette réflexion sur le sens du musée moderne, du moins sur sa condition première.

« Le problème du musée », selon Valéry, est un problème de pouvoir. Que peut un visiteur devant le millier d'heures de travail des plus grands esprits, et *a fortiori* devant une collection qui ne fera que croître ? Le problème du musée n'est pas si différent de celui de la production urbaine. Dans les deux cas, l'abondance des figures saturent l'espace et le temps. La différence tient davantage aux contenus qu'abrite le musée qu'à sa fonction qui finit nécessairement par saturer l'espace et le temps. L'héritage est d'autant plus « écrasant » que les recours du

visiteur – la déambulation d’amateurs ou la recherche érudite et vaniteuse comme les polarise Valéry – sont inversement proportionnés à la croissance des collections. Le visiteur est accablé par tant de siècles présents en un seul moment, en un seul endroit. Ce n’est qu’en sortant du musée que Valéry recommence à discerner, et s’essaye à une explication de son trouble.

Je perçois tout à coup une vague clarté. Une réponse s’essaye en moi, se détache peu à peu de mes impressions, et demande à se prononcer. Peinture et Sculpture, me dit le démon de l’Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu’elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d’errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu’elle vivait, ils savaient ce qu’ils voulaient... ⁸⁹

C’est en considérant un musée moderne idéal que Perret, en 1929, décrit la double condition du musée : être un lieu de fête et d’étude, un lieu d’exposition et de conservation. A travers la description de son musée, Perret est particulièrement attentif à son visiteur rétif : « le musée ne doit pas être un labyrinthe » écrit-il, « le visiteur ne doit pas être hanté par l’idée qu’il oublie des salles, qu’il n’a pas tout vu ⁹⁰ ». Il est également attentif à ne pas se « pétrifier » dans les remarques de l’architecte Léon Ginain qui, dans l’esprit du Second Empire, identifiait le programme du musée à une architecture parfaite puisque « ne servant à rien » et ainsi débarrassée des conditions temporaires du fait d’un programme sans âge. Mais Perret est surtout conscient de la dimension paradigmatique du musée, qui est à la fois l’architecture à voir et l’architecture qui fait voir. C’est en ce sens que le musée pose la question de la *synthèse des arts* : le musée est le programme d’une architecture vivante, c’est-à-dire *non-historique* pour perpétuer l’échange entre lui-même et les pièces qu’il assemble, et *supra-historique* pour être une architecture qui les organise et les positionne dans l’espace et le temps muséal.

La question du musée comme synthèse des arts n’est pas la question du type architectural : musée-tour pour Perret ou musée horizontal à croissance illimitée pour Le Corbusier. La synthèse est la question de la *vie* des œuvres et de leur colloque au sein du musée. « Architecture vivante » qui se différencie du système

⁸⁹ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, vol. II, p. 1293.

⁹⁰ A. Perret et al., *Auguste Perret*, *op. cit.*, p. 193.

productif et de sa rationalisation mécanique. C'est ainsi que Perret concevait son *Architecture* en 1935.

Cette architecture de grande charpenterie avec remplissage est un cadre tout préparé pour la sculpture et la peinture qui, à mon avis, deviendront de plus en plus nécessaires pour remettre à l'échelle humaine, des édifices qui, construits à l'aide de puissantes machines, sont plus les fils de ces machines que ceux de l'homme ⁹¹.

Image supprimée de la version diffusée

Auguste Perret, Palais de Bois du Salon des Tuileries, 1924

C'est également l'argument de l'*Unité* à laquelle Le Corbusier appelle les arts, en 1945, contre la professionnalisation du métier d'architecte et afin de différencier le travail de l'architecte de celui de l'ingénieur. En réponse à la création de l'Ordre des architectes, Le Corbusier oppose un savoir de bâtisseur plus mûri dans les métiers. Il faut éveiller le poète en tout bâtisseur, par-delà les classifications entre des architectures savantes, des architectures folkloriques, et des architectures techniques.

Une part des bâtisseurs devra être formée à la lumière de cette certitude et fournir des individus d'élite capables du geste d'architecture, c'est-à-dire : mettre toutes choses ensemble, dans l'ordre et l'harmonie ⁹².

⁹¹ *Ibid.*, p. 256.

⁹² Le Corbusier, « Unité », L'Architecture d'aujourd'hui, 1946, Hors-série.

Toute mise en œuvre bâtie doit être le fait d'une langue poétique qui sera reconnaissable à son maniement des trois arts majeurs : l'architecture, la peinture et la sculpture.

On conclura que l'architecte, dès lors, assumant dans l'éventail du domaine bâti le rôle d'ordonnateur, sera illuminé de culture générale et éminemment rompu aux pratiques des arts plastiques ⁹³.

Il est bien connu que l'œuvre picturale de Le Corbusier, longtemps tenue secrète, a joué un rôle considérable dans son travail d'architecte. Le thème de la coquille, traité en peinture et intériorisé par l'architecture en témoigne. Mais si, comme l'écrit Le Corbusier, c'est à ce « labeur secret » qu'il faut attribuer une quelconque vertu à son architecture, on oublie que c'est dans un contexte d'une réflexion sur l'unité des arts que Le Corbusier explicite son rapport à la peinture. Dans ce contexte d'unité, l'architecture structure encore la place et le pouvoir de la peinture, et non l'inverse. La synthèse des arts ne se réalise pas dans le déséquilibre des arts, comme le rappelle Le Corbusier à propos de ses peintures murales dans la villa d'Eileen Gray et de Jean Badovici.

Je prends quelques photographies des peintures murales faites par votre serviteur dans une villa, à la Côte d'Azur, pendant les semaines qui précédèrent la mobilisation de 1939 ! Les murs choisis pour recevoir neuf grandes peintures furent précisément les plus ternes, les plus insignifiants. De cette façon, les beaux murs sont demeurés et les indifférents sont devenus intéressants ; et le blanc étincelant des uns sert de table de résonance aux couleurs des autres ⁹⁴.

Le colloque des arts se tient dans la quatrième dimension de l'espace. Les œuvres disposées par l'architecture en approfondissent les dimensions et suggèrent de nouveaux points de vue et de nouvelles relations perceptives plus encore qu'érudites. Le dialogue entre les arts accroît la profondeur de l'espace et du temps plus que la simple juxtaposition ne les sature. L'espace est approfondi par la multiplicité des parcours.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

Mais si le visiteur s'arrête, scrute et parcourt dans l'autre sens le chemin long, si long, si rempli de vues et de perspectives fait par le peintre en peignant son œuvre, alors l'art témoigne de sa raison d'être : émouvoir le fond même de la conscience. Profondeur, en profondeur ⁹⁵.

Le temps présent est également approfondi pour rendre saisissable aussi bien l'antique que le moderne, et faire circuler la *vie non-historique* entre les pièces du musée.

L'image du Moscophore (l'an 500 avant J.-C.) arraché ici par la polychromie à son linceul plâtré de fantôme académisé d'une société qui fut agile, active, passionnée (la geste d'Homère, la geste homérique), est resplendissante de son corps rouge, de son manteau bleu pâle. La vie est affirmée par la couleur, la statue s'agite par sa polychromie. Aux antipodes du fantôme, la chair criante. Le sculpteur (on le voit) a apprêté la manifestation. Mais le mur de moellons qui est derrière, mais le bout de tapisserie de Fernand Léger qu'on voit apparaître, sont de même potentiel, de même sang, de même force : vivants et par conséquent tous contemporains ⁹⁶.

PROJET, VIOLENCE ET PACIFICATION

Le programme du musée ou encore celui de la synthèse des arts, comme tout projet, requièrent de la violence. L'œuvre d'art, si elle n'est pas elle-même arrachement à son milieu, finit par en être violemment séparée comme pour les œuvres antiques et le Moscophore. Le Moscophore nous rappelle que l'homme urbain lui-même est arraché à la « vie végétative du pasteur ». Mais la violence est aussi celle de l'arbitraire de la reconstruction qui, à défaut de projet, reconduit la notion de milieu, bien que sous une forme artificialisée. L'histoire de la destruction est d'abord celle des milieux sociaux les plus technologiquement avancés, et les plus arbitraires. Si le projet est nécessairement une violence d'arrachement, la reconstruction qu'il propose n'en est pas pour autant violente. Au contraire, la violence de l'arbitraire se réduit dans les rapports mesurés qui espacent spatialement et temporellement les forces en présence tout en les inscrivant dans un tissu d'échanges. C'est à l'intérieur de ce tissu, dans ses manipulations et son approfondissement, que les êtres convertissent la nécessité en symboles, et le pouvoir des symboles en « action humaine complète ». La violence du projet architectural est en partie destructrice : elle empêche la

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

reformation du milieu. Mais le projet n'agit pas en raison de cette violence. Il est aussi constructeur : il édifie le tissu des échanges, il affine son tamis à la taille des grains qu'il trie – autant d'êtres et de complexités qu'il divise dans l'espace et dans le temps pour construire la paix.

Toute la réflexion de Valéry sur l'art et le temps interroge la réciprocité de l'utile et de l'inutile et se rapporte au dilemme de Robinson sur son île, tel que Valéry en retrace les errances dans ses *Histoires brisées*. La peine de Robinson n'est pas de survivre à son nouveau milieu, dans le plus grand dénuement et face à la plus grande hostilité, ni même de construire une économie de survie afin de prévoir d'éventuelles pénuries à l'avenir. Le récit de Valéry ne commence qu'après que Robinson ait « assuré sa subsistance et presque pris ses aises sur son île ⁹⁷ ». Sa peine est de s'y maintenir. Robinson n'est en réalité pas en pleine possession de lui-même lorsqu'il s'agit de subvenir à sa vie : il est en train de « s'accommoder » à son milieu. Il n'est toujours pas en pleine possession de lui-même lorsqu'il découvre le sel et la conservation des aliments, ou lorsqu'il assure son abri contre les intempéries. Il n'est encore qu'en train de « sécréter du lendemain ». La question essentielle à la *vie pleine* de Robinson commence une fois la nécessité assurée. Mais que va bien pouvoir faire Robinson une fois passé le « triomphe de la vie » ?

Je n'imagine plus des actes, je ne vois plus des fantômes de proies rôties, et je suis libre ; n'est-ce pas être informé ? [...] Que vais-je faire de cet immense temps que je me suis mis de côté ⁹⁸ ?

L'« histoire complète » de l'homme commence où s'arrête le drame de Robinson. Robinson ne peut qu'imaginer une civilisation, alors que les hommes doivent la construire : l'histoire complète n'est pas seulement celle de l'accommodation de l'homme au monde et du devenir de l'homme, mais elle implique également une dialectique de l'action de l'homme : en retour, la transformation complète du milieu par l'homme et de l'homme par le milieu reconstruit. Valéry en propose, dans une note de ses cahiers, une forme abrégée :

⁹⁷ P. Valéry, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 411.

⁹⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 420.

a) L'être s'accommode - b) il accommode et devient Il et Je - c) il arrive à un état qui laisse loisir – et cet état engendre des besoins individuels. Jouir. Durer infiniment. Oublier les choses désagréables. Pouvoir sans fatigue, sans mesure. Vouloir conserver le meilleur moment connu. En amener de plus délicieux. Etc. ⁹⁹ [...]

L'histoire complète n'est pas l'image destinale d'une utopie formée dans l'esprit de l'architecte ou du politique qu'il nous faudrait accomplir. L'histoire complète est la transformation dialectique, et nécessairement inachevée, du milieu naturel ou social en architecture. Cette transformation implique, comme le montre Valéry, un pouvoir de l'homme. Ce pouvoir ne repose pas sur la volonté inépuisable de celui-ci, mais sur l'aisance que lui donne la substitution de choses désagréables en choses agréables. Ce « pouvoir sans fatigue », c'est précisément le travail de l'architecture. Mais encore faut-il que ce pouvoir ne nous conduise pas, comme pour Robinson, à l'oubli des commencements et aux tourments qui s'ensuivent. L'idée de la mort comme principal sujet de réflexion des vivants est née avec le luxe écrit Valéry, commentant les découragements de son héros. Le pouvoir sans fatigue est un pouvoir qui « conserve le meilleur moment connu » et garde le souvenir qui guide l'action présente. N'est-ce pas contre ce risque du luxe qu'Auguste Perret commence l'épilogue du dernier article pour *L'Encyclopédie française* auquel il travaillait en 1939 et qui traitait de l'évolution du logement et de son avenir ?

Tels sont les éléments du bien-être moderne, c'est-à-dire les moyens à employer pour vivre la vie élégamment, avec un minimum d'efforts inutiles, étant bien entendu que, disent les philosophes, le bien-être matériel ne doit pas être une fin en soi, mais un adjuvant, ni débilitier par excès l'individu en le servant de toute endurance. La lutte contre les intempéries et les difficultés de l'existence est une des formes de l'activité, sans quoi il n'est ni santé ni vigueur ¹⁰⁰.

Le pouvoir de l'architecture est un pouvoir qui revigore et donne de l'endurance dans cette course sans terme qu'est la dialectique de la transformation du milieu. Pourquoi enfin faut-il de la vigueur ? Car les aménagements du projet, s'ils sont des formes achevées, ne sont pas des fins en soi. Ses aménagements ne forment pas un destin à accomplir, ou un horizon d'attente messianique. Ils sont des aménagements de santé pour la seule vertu de l'homme qui n'a ni dieu ni fiction

⁹⁹ P. Valéry, *Cahiers...*, 2, *op. cit.*, p. 1465.

¹⁰⁰ A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 384.

du politique ¹⁰¹. Il est profondément réducteur de parler de morale en architecture, et particulièrement concernant l'architecture d'Auguste Perret, pour qualifier l'approche structuriste de l'édifice. La morale de l'architecture de Perret est autrement plus importante. A la question qui lui est posée, lors d'un entretien radiophonique, de savoir quelle est la vertu d'une belle architecture, Perret propose une réponse qui nous renvoie à la vertu morale de l'homme ¹⁰² à laquelle peut contribuer l'architecture.

C'est de traduire en beauté plastique un certain nombre de valeurs morales universelles : l'humilité, la prudence, l'amour de la vérité, l'obéissance ¹⁰³.

On retrouve dans les écrits de Le Corbusier cette vertu morale de la technique dès lors que l'architecte évoque « cette entreprise déférente et courageuse des hommes ¹⁰⁴ » qu'est la substitution sans fin du milieu au tissu d'édifices. Dans *Le poème*, ces vertus apparaissent dans le cinquième mouvement consacré aux caractères. Les vertus ne sont pas présentées comme les propriétés du bien éternel qui imposerait une ascèse à l'homme. Elles naissent au contraire dans la temporalité humaine, dans les luttes au sein du milieu pour distinguer la grandeur du désir. Le désir nous fait soldat écrit Le Corbusier (« se battre lutter toujours/soldat./Les amazones sont jeunes/ne vieillissent pas ¹⁰⁵»). Mais le désir est informe et est encore le sujet des forces du milieu. Il n'est pas encore la vertu de l'architecture qui vient à la suite, sous la forme pacificatrice de l'angle droit, qui change le cœur du soldat en cœur innocent, le revigore et transforme le désir en vertu.

Catégorique/angle droit du caractère/de l'esprit du cœur/Je me suis miré dans ce caractère/et m'y suis trouvé/trouvé chez moi/trouvé/Regard horizontal devant,/des flèches/C'est elle qui a/raison règne/Elle détient la hauteur/ne le sait pas/Qui l'a Faite ainsi d'où/vient-elle ?/Elle est la droiture enfant au/cœur limpide présente sur terre/près de moi. Actes humbles et/quotidiens sont garants/de sa grandeur ¹⁰⁶.

¹⁰¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*, Paris, C. Bourgois, 1988, 187 p.

¹⁰² « Car l'Architecture doit se juger au nom des plus hautes vertus humaines. » A. Perret et al., *Auguste Perret, op. cit.*, p. 416.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰⁴ Le Corbusier, « L'espace indicible », art cit.

¹⁰⁵ Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit, op. cit.*, pp. 123-124.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 130.

CONCLUSION

Le caractère destructeur se reconnaît-il à son tact ? Adolf Loos n'en manquait pas lorsqu'évoquant la destruction des ornements par l'architecte, il écrit ne pas pouvoir ôter la joie que procure l'ornement à son cordonnier pour la raison que lui-même ne saurait rien mettre à sa place. Loos n'est pas un révolutionnaire, il est un aristocrate qui reconnaît la noblesse là où il la voit. Il est prêt à payer plus cher son cordonnier pour que celui-ci puisse poursuivre son « honnête » travail. C'est ce tact en Loos qui est blessé par la vie économique qui ne produit plus « naturellement » un ornement trop coûteux. Ce n'est pas l'ornement en soi que Loos critique, mais son inadéquation à la production industrielle. Mieux encore, ce que Loos critique dans l'ornement, c'est sa subordination à la logique de destruction créatrice de l'économie marchande.

« Un consommateur qui a un ameublement qu'il ne supporte déjà plus au bout de dix ans, et qui est donc contraint de le renouveler tous les dix ans, est plus intéressant pour nous que celui qui n'achète un objet que pour le remplacer par un autre hors d'usage. C'est ce qu'exige l'industrie. Un renouvellement rapide donne du travail à des millions de gens. » Tel semble être le secret de l'économie autrichienne ; que de fois n'entend-on pas dire quand éclate un incendie : « Dieu soit loué, maintenant les gens ont de nouveau quelque chose à faire ! » Alors un bon conseil : mettez le feu à une ville, mettez le feu à tout l'Empire, et tout nagera dans l'or et l'opulence. Fabriquez des meubles avec lesquels vous vous chaufferez dans trois ans, des objets de fer que vous devrez faire fondre au bout de quatre ans, parce que même en les vendant aux enchères vous n'en retirerez pas le dixième du prix – et vous ne cesserez de vous enrichir ¹.

¹ Adolf Loos, *Ornement et crime : et autres textes*, traduit par Sabine Cornille et traduit par Philippe Ivernel, Paris, Éd. Payot et Rivages, 2003, p. 82-83.

En tant qu'architecte, la critique de Loos est essentiellement adressée à l'évolution de l'architecture à l'intérieur de l'économie marchande. Sa critique de l'ornement vise la mécompréhension de la technique par les architectes viennois, héritiers du Werkbund allemand. L'erreur d'Hermann Muthesius n'est pas, selon Loos, de penser qu'un style doive émerger de la production industrielle. Son erreur est de le vouloir. « C'est là un travail inutile », écrit Loos. Le style ne relève pas d'une volonté, *a fortiori* de celle de l'architecte. Il relève du travail productif. Le travail productif de l'artisan est nécessaire au travail de l'architecte qui s'en empare dans son projet. Mais l'inverse dégénère en une confiscation de la technique et de l'époque. En voulant donner un style aux produits de son époque, Muthesius rompt la dialectique entre le travail de l'artisan et le travail de l'artiste, introduit les questions de l'art dans celle des métiers et par-là, les déforme selon une volonté qui est essentiellement une domination.

Le style des productions relève de la qualité des milieux, non du travail de l'architecte. C'est pourquoi l'ornement que dessine le cordonnier de Loos sur ces chaussures ne le dérange pas. C'est aussi pourquoi il ne cherche pas à y « mettre quelque chose d'autre à la place ».

Ces choses-là sont-elles belles ? Je ne pose pas la question. Elles sont dans l'esprit de notre temps et donc justes ².

Le style est le fait d'une production conforme à un savoir technique. Loos est bien conscient que l'industrie est destructrice des métiers. Mais la place qu'entend jouer l'architecte dans la conception industrielle lui semble plus dangereuse encore. C'est avec l'industrie que l'architecte est amené à substituer aux savoirs techniques une volonté. L'architecte « souille » le territoire et le quotidien car il substitue à une culture mûrie et élaborée dans le temps une volonté d'époque, à des techniques, et il substitue un dessin à des techniques.

Comme presque tout citadin, l'architecte n'a pas de culture. Il lui manque cette sûreté du paysan qui lui, possède une culture. Le citadin est un déraciné. J'appelle culture cet équilibre interne et externe de l'être humain, que seul garantit un mode raisonnable de penser et d'agir ³.

La ville, et particulièrement la ville moderne et industrielle, est un déracinement du milieu. C'est là que commence le travail de l'architecte. L'architecture commence là où les milieux s'effondrent. C'est à partir des pathologies des milieux que l'architecte s'approprie les techniques et les corrige

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 97.

face à des situations que les milieux en eux-mêmes ne peuvent pas affronter. Loos ne rêve pas d'un style qui redonnerait vigueur et santé à un milieu urbain sans culture. Il affronte l'absence de culture manifeste dans l'absence d'ornement, et fait de cette absence la condition de l'architecture moderne. Loos partage avec Benjamin le constat que nous sommes devenus pauvres en expérience. Mais il ne tire absolument pas les mêmes conclusions quant à la question de l'architecture. Parce que nous sommes devenus pauvres, nous devons travailler, écrit Loos : travailler, non pour reconstruire une aire culturelle riche et propice aux ornements, mais, à défaut, travailler à un « plan de base » qui trouvera dans les formes simplifiées de l'économie de la production et dans les lignes simples de l'architecte, les mots d'une tradition durable et renouvelable. Plus qu'à la *destruction*, c'est à la durée de la Rome antique que pense Loos lorsqu'il évoque cette culture architecturale à venir.

Notre culture s'édifie sur la reconnaissance de la grandeur de l'Antiquité classique, qui surpasse tout. La technique de notre manière de penser et de sentir nous vient des Romains. C'est d'eux que nous tenons notre sens social et l'éducation de l'âme ⁴.

La seule culture que l'homme pauvre en expérience peut se faire est une culture technique qui se constitue comme tradition. Ce n'est ni la forme ni l'ornement qui font la tradition précise Loos, mais c'est la tradition qui fait la forme. Il ne s'agit pas d'une tradition au sens d'une tradition immuable, « solide et sacrée », valable en toutes circonstances, mais d'une tradition au sens de ce qui se conserve d'une génération à l'autre et sert de base aux jugements architecturaux à venir. Si la référence de Loos est la Rome antique et non la Grèce, c'est parce que la tradition suppose la création d'une langue commune, avant la création d'un ornement individuel. Les Romains, contrairement aux Grecs, n'inventent pas d'ornement, ils administrent leurs villes, écrit Loos. La création de cette langue commune commence par une culture des métiers. C'est en ce sens que Loos défend le travail contre le commerce ⁵. Il défend le travail de ceux qu'il appelle les « producteurs » (tailleurs, cordonnier, maroquinier, etc.) contre leur enrôlement dans un système productif qui les asservit à un dessin sans culture technique. C'est sur ces langues techniques, marginalisées dans l'économie viennoise du bâtiment du début du

⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵ « Nous sommes devenus pauvres. Nous devons vivre de notre travail et non pas du commerce, comme l'annoncent des naïfs qui prétendent deviner l'avenir. » Adolf Loos, *Paroles dans le vide (1897-1900) : chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900, Malgré tout (1900-1930)*, Paris, Éditions Champs libre, 1979, p. 263.

siècle, que Loos engage son travail d'architecte et substitue à des usages dégradés des rapports qui rendent raison des qualités de chaque élément de la construction.

C'est ainsi que j'ai trouvé la menuiserie moderne dans les panneaux de bois qui masquaient le réservoir des anciennes water-closets ; j'ai trouvé la recette moderne pour les angles des boiseries dans les cassettes où l'on enfermait l'argenterie ; j'ai trouvé les serrures et les appliques de métal chez le fabricant de malles et chez le facteur de pianos ⁶.

Le « grand plan de base » auquel travaille Loos est un plan de pauvreté. Il est le plan de ceux qui sont privés d'une subjectivité intérieure. Il est destructeur en ce que son sens social s'oppose à toute formation d'un milieu. Mais il est aussi durable en ce qu'il substitue aux déterminations du milieu naturel ou du milieu social la langue de l'architecture qui se constitue comme tradition. La célèbre parabole du tumulus que Loos présente dans son « Architecture » est une expression de la dimension langagière de l'architecture.

Si nous trouvons dans la forêt un tertre, six pieds de long et trois pieds de large, érigé à la pelle en forme de pyramide, nous sommes saisis de gravité et quelque chose dit en nous : il y a quelqu'un d'enterré ici. C'est de l'architecture ⁷.

Il n'est pas étonnant de retrouver, dans le dictionnaire de Quatremère de Quincy, à l'article « tumulus », un renvoi aux notions de « type » et de « caractère ». Le tumulus y est défini comme le monument le plus exemplaire de la notion de type, tant sa forme schématique est au principe des infinies variétés des formes des tombeaux et des pyramides. Il y est également défini comme le monument le plus exemplaire de la notion de caractère, tant nous y reconnaissons immédiatement « une manière d'être tellement appropriée à sa nature ou à son emploi, que l'on puisse y lire par des traits bien prononcés et ce qu'il est et ce qu'il ne peut pas être ⁸ ».

C'est un contre-sens lourd de conséquences que celui que fait Aldo Rossi en lisant dans la parabole du tumulus de Loos une référence au *genius loci*. En

⁶ A. Loos, *Ornement et crime, op. cit.*, p. 108-109.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art: Tome second*, Librairie d'Adrien Le Clere et Cie, Paris, 1832, p. 304.

transformant la parabole de Loos en récit mythique de fondation, Rossi donne un tout autre sens à la notion de durée en architecture. Il réintroduit le fait culturel comme condition de la technique. La durée ne tient pas dans la construction artificielle de la relation de l'homme à son environnement, mais dans ses fixations typo-morphologiques qui contiennent le fond culturel des territoires. C'est ainsi que Rossi définit le « fait urbain » à partir duquel il propose de penser la durée en architecture. Mais définir le fait urbain à travers une approche culturelle implique une détermination de la question architecturale par le milieu social. Cette détermination du projet par le milieu porte deux conséquences : le projet architectural et urbain est à nouveau enfermé dans la dyade de la forme et du fond, du temporel et de l'intemporel, dyade qui ne permet pas la construction organisée et stable de la relation de l'homme à la ville. En conséquence, le projet devient captif d'une confiscation mythique des relations entre l'homme et son milieu ⁹.

Pour parler de la construction de la ville dans le temps, Aldo Rossi introduit le concept sociologique de « fait social » dans le champ de l'urbanisme. Il est en ce sens nécessaire de recourir au texte même de Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, pour comprendre l'idée rossienne de la ville et de l'architecture. Si Rossi s'est attaché à une définition du « fait urbain » comme Durkheim avait défini le fait social, c'est précisément en vue d'observer les processus de construction de la ville susceptibles de résister aux mutations temporelles, c'est-à-dire pour y observer des régularités et des constances ¹⁰.

⁹ L'analyse du travail d'Aldo Rossi est extraite d'une conférence donnée sous le titre « De L'architecture de la ville à l'Autobiographie scientifique : méthode et pathogenèse du projet dans les écrits d'Aldo Rossi » ayant fait suite à une publication dans *Traité et autres écrits d'architecture*, Éditions Mardaga, *op. cit.* Je remercie Pierre Caye, Olga Medvedkova, Renaud Pleitinx et Jean Stillemans de leur invitation.

¹⁰ Bien qu'Aldo Rossi ne se réfère pas au texte de Durkheim, la multiplicité de ses références à la sociologie française et à l'école durkheimienne, de Mauss à Halbwachs, donne la mesure de l'influence du sociologue sur l'architecte et de l'intérêt de Rossi envers les méthodes de la sociologie appliquées à l'urbanisme. Il est ainsi tout à fait possible de montrer comment Rossi renvoie *L'architecture de la ville*, chapitre à chapitre, aux *Règles de la méthode sociologique* en répondant aux questions que Durkheim adresse à la sociologie et aux règles de sa discipline : qu'est-ce qu'un fait urbain ? Comment l'observe-t-on ? Comment distinguer les permanences normales des permanences pathologiques ? Comment constituer les types urbains ? Et comment les expliquer ?

Mais qu'est-ce qu'un fait urbain ? Dans un contexte historique de critique du fonctionnalisme et de la production « égalitaire » de l'urbain, la notion rossienne de fait urbain vise à reconnaître la culture propre de la ville dans le temps long de sa tradition. Mais Rossi opère au moyen de la métaphore du cristal, et non au moyen de la construction architecturale. Le fait urbain est alors comparé à un processus de sédimentation ; c'est un précipité qui acquiert son corps propre issu des événements de la ville. C'est, pour reprendre les termes de Durkheim, « une réalité *sui generis*, très distincte des faits individuels qui la manifestent ¹¹ ». Très distincte, la ville sédimentée n'est pas pour autant étrangère à ces manifestations individuelles dont les faits urbains conservent la mémoire comme un substrat. Rossi donne ainsi un sens très particulier à la typo-morphologie qui se charge d'une tradition à commémorer aussi bien par la forme que par le type.

Le titre du premier ouvrage de Rossi, *L'architecture de la ville*, est avant tout un énoncé méthodologique qui présente un regard objectif sur la chose construite, sur la ville architecturée, soit sur la ville en tant que « donnée », pour reprendre les termes de Durkheim. Regarder la ville comme une chose implique bien de refuser une loi de causalité entre les intentions d'une époque et les formes construites. Une chose oblige à regarder les formes de l'extérieur, comme des « manières d'être ¹² » qui s'imposent à nous par la force des choses, comme un résultat. Plus encore que l'architecture qui peut être la simple expression d'une séquence historique, la ville en tant qu'accumulation de multiples séquences historiques porte son propre poids, exerce sa propre contrainte sur le monde et se présente à nous comme une chose, ainsi que l'écrivait Durkheim :

[O]n reconnaît principalement une chose à ce signe qu'elle ne peut pas être modifiée par un simple décret de la volonté. Ce n'est pas qu'elle soit réfractaire à toute modification. Mais, pour y produire un changement, il ne suffit pas de le vouloir, il faut encore un effort plus ou moins laborieux, dû à la résistance qu'elle nous oppose et qui, d'ailleurs, ne peut pas toujours être vaincue. Or nous avons vu que les faits sociaux ont cette propriété. Bien loin qu'ils soient un produit de notre volonté, ils la déterminent du dehors ¹³.

¹¹ Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 9.

¹² Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 29.

Mais pour qu'une forme ne soit pas simplement transitionnelle, il faut une structure capable d'assembler les composantes multiples d'un fait urbain : c'est le travail du *type*. De la même manière que Durkheim opère par réduction pour comprendre ce qui est général et indépendant, définissant le clan comme la société la plus simple à partir de laquelle s'agrègent d'autres caractères, Rossi propose de partir de la forme architecturale la plus simple à partir de laquelle des agrégations s'opéreront, à partir de laquelle une complexité pourra se former. La notion de type, telle que l'entend Rossi, est profondément marquée par la définition qu'en a proposée quatre ans auparavant Giulio Carlo Argan, dans un texte de 1962 intitulé « Sur le concept de typologie architecturale ».

[L]e type est le résultat de ce processus de réduction, la forme de base obtenue ne peut se comprendre comme simple armature structurelle, mais comme structure propre à la forme¹⁴.

Rossi et Argan partagent la compréhension d'une dualité de nature entre les formes et les types. Dualité entre les formes individuelles concrètes et les types collectifs, sédimentés, dont la particularité est d'être d'une nature propre, *sui generis*. À la différence des formes que l'on observe comme des choses, dans leur matérialité, les types ont la particularité de se « fixer par écrit », comme l'écrit Durkheim. Le type, en tant qu'il est réductible à un schéma, est de nature mentale. Mais bien que mental, un type n'est pas fixé *a priori*. Il provient des manières d'être d'une ville, il est commandé par un ensemble de modèles et de formes. Le type, pour Argan comme pour Rossi, est bien un processus en formation. Et la relation entre le type et la forme est d'autant moins binaire que, précise Argan, le type est un « principe supposant en soi la possibilité de variantes formelles illimitées, jusqu'à la modification structurelle ultérieure du type lui-même¹⁵ ». Le type est donc un principe qui participe du déploiement des formes. Il est à la fois un principe et en même temps il est mû par le jeu des formes, ce qui entraîne nécessairement une conception ouverte du projet : l'origine du projet, son principe, tendent à être redéfinis à la fin du projet, par sa production formelle. Ce n'est finalement que le résultat qui peut justifier pleinement le principe.

¹⁴ Giulio Carlo Argan, *Projet et destin : art, architecture, urbanisme*, traduit par Elsa Bonan, traduit par Claire Fargeot et traduit par Agnès Paty, Saint-Maurice, Ed. de la Passion, 1993, p. 58.

¹⁵ G.C. Argan, *Projet et destin*, *op. cit.*

Il y a donc trois aspects dans la formation de la méthode typo-morphologique telle que l'entend Rossi. Premièrement, le type est le principe de l'architecture, puisque c'est à travers sa fixation qu'une forme résiste aux valeurs d'époque. Deuxièmement, le caractère mental du type, son aspect schématique, ne signifie pas pour autant une conception mentale du projet, puisque le projet a besoin de se formaliser, de s'accomplir pour justifier son principe. Ce qui implique enfin que la méthode typo-morphologique repose sur un principe d'inversion du temps du projet : la loi de formation du projet n'est restituée que rétrospectivement, une fois l'œuvre achevée.

Rossi appelle « contamination ¹⁶ » ce jeu du type et de la forme. La notion de contamination est essentielle à la théorie typo-morphologique de Rossi pour deux raisons. Premièrement, elle permet de se distinguer d'une conception de l'architecture comme simple tradition, où le type est entendu comme un donné à reproduire ; s'intéresser aux types, en tant que déjà formulés, c'est, comme Argan le précise dans son texte de 1962, situer son exigence idéologique dans le passé et attendre des formes simplement des contenus subjectifs, de simples contenus d'époque. Deuxièmement, la notion de contamination est essentielle parce qu'elle permet de s'intéresser aux permanences de l'architecture en ce qu'elles sont vitales, en ce qu'elles sont « un passé que nous expérimentons encore ¹⁷ ».

La méthode typo-morphologique ne vise pas indifféremment toute la ville, mais les faits urbains en tant que ceux-ci témoignent des dynamiques de la ville, de ses processus de formation, de ses déformations qui rendent compte de sa tonalité et d'un système ou d'une continuité entre les groupes sociaux et les constructions. C'est toute la différence entre un monument isolé et fini, achevé et clos, et un monument actif dans la ville, toujours ouvert. La méthode de l'historien, telle que la comprend Rossi, fixe les permanences d'une façon isolée, sans faire apparaître le présent et la façon dont nous les expérimentons. À l'inverse, les formes des faits

¹⁶ Aldo Rossi, « Introduzione a Boullée », dans *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, 1984, Milan, p. 349. La notion est également utilisée par Aldo Rossi dans son *Autobiographie scientifique*, traduit par Catherine Peyre, Marseille, Éd. Parenthèses, 2010, p. 56.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

urbains sont certes des formes fermées, mais toujours capables de métamorphoses. C'est ce que remarque Rossi à propos de l'amphithéâtre de Nîmes :

seule la présence d'une forme fermée et constituée permet la continuité et la production d'actions et de formes successives. Et c'est ainsi que la forme, l'architecture des faits urbains, apparaît dans la dynamique de la ville ¹⁸.

Si *L'architecture de la ville* a mis en place le cadre diagnostique de lecture de la ville, *l'Autobiographie scientifique* va davantage encore explorer les conséquences pour le projet de la logique de contamination. La tension entre les notions de permanence et de mutation qui singularise le fait urbain y est largement déployée. Or, les renvois typo-morphologiques des types vers les formes et des formes vers les types, qui sont inhérents à la méthode de *L'architecture de la ville*, entraînent aussi un phénomène entropique de compénétration des éléments de projet qui en rend impossible la généalogie, et par là même toute construction de l'espace et du temps, de la durée, ou, comme le dit Rossi de sa propre tentative, de « parler de la construction de la ville dans le temps ». *L'Autobiographie scientifique* tient son titre de l'essai de Max Planck dont Rossi retient le principe de la conservation de l'énergie. Ce principe est rappelé à travers l'image d'un maçon qui, dans un violent effort, soulève un bloc de pierre jusqu'au toit d'une maison. L'énergie sera conservée, latente dans la pierre, jusqu'à ce que celle-ci, inévitablement, tombe du toit. Rossi s'approprie cette notion de conservation de l'énergie en insérant la question de l'entropie dans le travail de l'architecte.

Dans le domaine de l'architecture, [...] faute de prendre en compte [le principe de la conservation de l'énergie], il est impossible de comprendre un édifice, quel qu'il soit, tant du point de vue statique que du point de vue de la composition. Dans l'utilisation de chaque matériau, il faut imaginer la construction du site et sa formation ¹⁹.

Dans son *Autobiographie scientifique*, les observations de Rossi sur les résistances de l'architecture au temps sont nombreuses. Elles commencent notamment par une évocation poétique de la basilique Saint-André de Mantoue : la disparition des lignes de l'édifice pénétré par le brouillard de la plaine du Pô

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

comme l'usure des pierres sous les pas des pèlerins ne font qu'accuser, par le négatif, la résistance de l'architecture par son ancrage profond dans le fait géographique ou le fait religieux. On retrouve ces observations à propos des monts sacrés de Lombardie et ses mises en scène immobiles défiant le passage du temps. L'admiration de Rossi pour ces architectures relève de leur sédimentation. Les architectures résistent au temps en se confondant parmi les éléments du monde, en fusionnant avec eux, choses parmi les choses, détachées de toute volonté. La sédimentation était déjà présente dans *L'architecture de la ville* dont Rossi rappelle qu'il s'agissait d'un projet de recherche de typologies d'ordre invariable, où les formes « venaient se placer sur la ville avec une pureté propre à la minéralogie ²⁰ ». C'est en tant qu'elle est un substrat sédimenté qu'une ville, selon Rossi, ne meurt jamais complètement. Les vieux corps d'une ville ne sont jamais morts car, comme dans l'anecdote de Max Planck, ils contiennent toujours l'histoire des lieux, n'en étant pas séparés. Cette survivance de l'architecture, Rossi la perçoit dans ce qu'il nomme lui-même les formes pathologiques de l'archéologie urbaine, dans les formes pathologiques des villes abandonnées, et plus précisément à travers les coupes archéologiques dont il écrit qu'« elles sont comme une trame primordiale et éternelle de la vie, comme un schéma immuable ²¹ ». C'est aussi pourquoi Rossi écrit que « seules les ruines expriment complètement un phénomène ²² ». Seules les ruines, parmi toutes les architectures, portent le témoignage d'une vie qui se prolonge au-delà d'une mort apparente. À l'exemple du pont viscontien de Mincio, qui témoigne de cette survivance du fait architectural, la plus grande contamination de l'architecture est en fait le passage d'un fait architectural à un fait naturalisé, là où s'indétérmine la généalogie du projet. À ce stade de la contamination, construction symbolique (schéma typologique) et matière du monde (forme vivante) se réunissent à nouveau à l'extrême altérité du processus architectural. Rossi reconnaît l'architecture en sa ruine, c'est-à-dire lorsqu'elle est naturalisée, là où le commencement et la fin de l'architecture s'indifférencient, rendant impossible toute généalogie de projet.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, traduit par Françoise Brun, Gollion (Suisse), Infolio, 2016, vol. 1/, p. 30.

²² A. Rossi, *Autobiographie scientifique, op. cit.*, p. 20.

Lorsque, d'une terrasse surplombant le Mincio, je regardais les vestiges d'un pont viscontien, soutenu par de simples poutrelles métalliques et par des poutres de renforcement, je saisis alors dans toute sa netteté le concept de construction, et les analogies formelles et techniques de l'architecture. Cette architecture analogue redevenait nature : c'était comme une illumination que je n'avais fait sans doute qu'entrevoir auparavant. La disposition des briques dans ce mur effondré, la coupe révélée par les effets destructeurs du temps, le fer sous la forme de poutrelles, l'eau du canal – tout cet ensemble constituait l'œuvre ²³.

Image supprimée de la version diffusée

Pont en ruine le long du Mincio, photographie de Gianni Braghieri extraite de
l'Autobiographie scientifique

²³ *Ibid.*, p. 36.

L'inversion généalogique à l'œuvre dans le projet rend indistinctes les limites établies auparavant par Rossi entre « permanence pathologique » et « permanence vitale ». Rien ne distingue plus le fait architectural d'une pathologie puisqu'à travers le naturalisme de la ruine, toute architecture peut être conçue comme « un passé que nous expérimentons encore ». Dans *L'architecture de la ville*, Rossi avait observé, à travers les exemples de l'amphithéâtre de Nîmes et du château de Vila Viçosa, que les formes fermées de l'architecture étaient précisément celles qui avaient le pouvoir de traverser les dynamiques et les époques d'une ville. Rossi revient sur ce point dans son *Autobiographie scientifique*.

La forme perdue et préside à la construction dans un monde où les fonctions se modifient constamment, et à l'intérieur de la forme, la matière se modifie. La matière d'une cloche se transforme en boulet de canon, un amphithéâtre donne sa forme à une ville, la forme d'une ville devient celle d'un édifice ²⁴.

Tel est le privilège de la contamination architecturale selon Rossi : la dynamique propre à la tension typo-morphologique est aussi le vecteur d'une métamorphose permanente du projet. Privilège de l'hylémorphisme, des formes fermées autour de leur substrat typologique et en cela universellement appropriables par tout contenu social, toute époque, mais dont la plus profonde expression est la ruine.

Le déplacement de l'architecture dans le champ des sciences humaines s'accompagne également d'une modification des outils du projet. Le projet ne s'exprime pas fondamentalement dans le dessin qui fixe les formes de l'espace et du temps, mais à travers l'opérateur mémoriel qui suspend le temps du projet à des agencements analogiques subjectifs censés pouvoir justifier toute métamorphose. L'opérateur mémoriel, que Rossi emprunte à la tradition sociologique française et notamment à Maurice Halbwachs qui fait partie des références explicites de l'architecte ²⁵, donne au projet une autre idée du temps,

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ Maurice Halbwachs est cité à plusieurs reprises dans le travail de Rossi, et notamment dans l'Autobiographie scientifique, aux chapitres I. 2 « Les faits urbains comme œuvres d'art », III. 25 « La mémoire collective » et IV.28 « La thèse de Maurice Halbwachs ».

non plus simplement chronologique, mais « atmosphérique ». Ce temps atmosphérique est le temps propre de la mémoire qui défie toute construction historique, et qui tend à confondre les architectures avec leur remémoration dont les virtualités d'agencements se mesurent à la puissance subjective de l'architecte. Dans le travail de Rossi, ce temps atmosphérique se compose comme une autobiographie. Il y a ainsi un glissement de la mémoire comme temps de la permanence du fait urbain à la mémoire elle-même comme temps de la conscience subjective de la ville.

Pour moi, le projet d'architecture s'identifie désormais à cela : il existe une rue à Séville faite de coursives superposées, de passerelles, d'escaliers, de bruits et de silence, qu'il me semble reproduire dans chacun de mes dessins. À ce point, la recherche s'est arrêtée ; l'objet est devenu l'architecture retrouvée ²⁶.

Que signifie le projet comme architecture retrouvée ? L'architecture retrouvée signifie que la ville est réduite à un petit théâtre intérieur qui voudrait contenir la mémoire du monde. La scène urbaine peut revêtir les formes les plus pathologiques ou les plus répétitives, elle est en réalité commandée par un substrat mémoriel qui est quant à lui hors du temps. C'est pourquoi il faut comprendre l'architecture de Rossi comme une tentative de rendre canoniques les corps de l'architecture : dans ses dessins, tout comme dans son *Petit théâtre scientifique* où les mêmes objets sont simplement agencés d'une façon différente, un palmier est toujours le palmier, une cabine est toujours la cabine, l'immeuble est toujours celui du Gallaratese, toute fenêtre est toujours la même fenêtre, indifférente au réel sur lequel elle ouvre, car la scène se joue à l'intérieur de l'agencement mental entre ces formes sélectionnées, répétées, mises en scène par la démiurgie de l'architecte. Comme le remarque Tafuri à juste titre, Aldo Rossi est un architecte baudelairien. Rossi assemble des fragments d'architecture qui ne font que rappeler une absence de culture architecturale, une absence de tradition. La langue de Rossi ne manque pas de mot ni de structure, mais d'opérationnalité dans le monde. C'est en quoi Tafuri identifie Rossi aux « commentateurs » de l'architecture. Rossi développe un langage critique de l'architecture fonctionnaliste, mais il s'agit d'un langage « sans histoire », incapable de penser sa propre situation dans le temps.

²⁶ A. Rossi, *Autobiographie scientifique, op. cit.*, p. 34.

Pourtant, il ne fait guère de doute qu'il existe une attitude largement répandue qui entend reprendre le caractère unique de l'objet en le soustrayant à ses contextes économiques et fonctionnels et le mettre en valeur comme un événement exceptionnel – et donc surréaliste – en le plaçant entre parenthèses avec le flux d'objets généré par le système de production. Il est possible de parler de ces actes comme une « architecture dans le boudoir »²⁷.

Tafuri qualifie d'« architecture dans le boudoir » tout projet dont la langue est sans opérationnalité sur le système productif. Il reconduit envers Rossi la critique que Benjamin adressait à l'égard de Baudelaire : son échec est théâtral. Il ne suffit pas de se remémorer un substrat social pour rendre l'architecture vivante, et celle-ci finit par se pétrifier dans des monuments muets, bien que riches en ornements. C'est en ce sens que Tafuri comprend la véritable relation qui conduit de Loos à Rossi. L'architecture de Rossi est un ornement sans effet, tel que Loos l'assigne au monument commémoratif et au tombeau.

Si c'est au tour des actes de parler, alors il ne reste rien d'autre que de laisser les actes parler et de préserver en silence l'arche sainte des grandes valeurs : [...] le monument (création artificielle d'une mémoire collective, véritable « action parallèle » des hommes « sans qualités ») et le tombeau (l'illusion d'un univers au-delà de la mort)²⁸.

Aux grandes valeurs de l'architecte isolé dans une langue qu'il est le seul à parler, Tafuri oppose la notion de critique qu'il emprunte à Benjamin. L'attitude critique consiste non pas à défendre des valeurs révolutionnaires contre des valeurs réactionnaires en maintenant le *statut quo* des rapports de production et l'isolement de l'artiste dans sa tour d'ivoire. L'attitude critique consiste à réinterroger le projet en tant qu'il est temporalisé dans les rapports de production. C'est à propos de Brecht que Benjamin défend l'idée de l'auteur comme producteur.

²⁷ Manfredo Tafuri, « L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language », *Oppositions*, 1974, no 3, p. 53 (traduction personnelle).

²⁸ Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, traduit par Pellegrino d'Acerno et traduit par Robert Connolly, Cambridge, MA, USA, MIT Press, 1987, p. 275 (traduction personnelle).

Au lieu de se demander en effet : comment une œuvre se situe-t-elle face aux rapports de production de l'époque ? Est-elle en accord avec eux, est-elle réactionnaire ou s'efforce-t-elle de les subvertir, est-elle révolutionnaire ? – Au lieu de cette question, ou en tout cas avant même, j'aimerais vous en proposer une autre. Donc, avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle en eux ? Cette question-là vise très directement la fonction que l'œuvre assume à l'intérieur des rapports de production littéraires d'une époque. Elle vise en d'autres termes la technique littéraire des œuvres ²⁹.

Les questions que posent ici Benjamin prolongent ses réflexions de *L'œuvre d'art*. En interrogeant la place de l'art à l'intérieur du système productif, Benjamin poursuit son questionnement sur la politisation de l'art à l'époque des techniques de reproduction mécanisée. La politisation de l'art entraîne une remise en question de la notion d'art. L'art est devenu inefficace dans le capitalisme dont le système économique supprime toute aura. Au concept d'art, Benjamin propose celui, plus général, de « technique » qui rend mieux compte de l'enrôlement des pratiques artistiques dans le champ social et fait oublier l'impuissance de l'art à associer une forme ornementale et un contenu social.

Avec le concept de technique, j'ai nommé ce concept qui rend les produits littéraires accessibles à une analyse sociale immédiate, donc matérialiste. En même temps, le concept de technique représente le point d'accroche dialectique à partir duquel peut être surmontée l'opposition stérile de la forme et du contenu ³⁰.

Plus que jamais, la technique dépend de la main dans laquelle elle se trouve : d'un côté, la domination bourgeoise qui masque la dimension collective de la technique ; de l'autre, le cinéma soviétique et les « expériences révolutionnaires ». Ce que Benjamin appelle les « expériences révolutionnaires » ne relèvent pas d'un contenu engagé, mais d'une nouvelle forme de division du travail. Ce que montre le journal ou la presse, écrit Benjamin, c'est la possibilité de « soumettre à révision la séparation entre auteur et lecteur ». Et Benjamin lit dans le théâtre de Brecht la forme artistique qui a compris les expériences du cinéma soviétique, aussi bien que le phénomène de la presse. A travers l'« effet de distanciation » que produit le théâtre de Brecht, s'opère un « changement de fonction » : le spectateur n'est plus le sujet captif des rêveries du poète, mais l'expert mis en situation de

²⁹ W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, op. cit., pp. 124-125. Il s'agit du passage cité par Manfredo Tafuri dans *La sphère et le labyrinthe*.

³⁰ *Ibid.*, p. 125.

discerner l'artificialité des scènes les plus quotidiennes. Par ce travail de l'art, Benjamin met en avant la nécessité critique de la *destruction* : destruction non de l'artificialité en elle-même, mais de l'artificialité des relations de domination qu'entraîne un mauvais usage de la technique ³¹. A la suite de sa critique des « architectes dans le boudoir », Tafuri propose une interprétation du texte de Benjamin dans le domaine de l'architecture. Les travaux de Raymond Unwin, Barry Parker, Clarence Stein, Henry Wright, ou encore Martin Wagner au sein d'agence publique d'urbanisme donnent une première idée de ce que serait la « technique » benjaminienne appliquée au projet. En évoquant le travail des agences d'urbanisme, et le rôle renforcé des architectes auprès des maîtres d'ouvrage, Tafuri déplace la problématique de la conception formelle du travail de l'architecte, à la globalité du cycle de production. L'architecture n'est plus alors conçue comme un projet de « communication », mais est envisagée dans l'économie globale de sa production. La dimension critique ne relève pas de la « forme », mais d'une « réforme » du dispositif productif. Dans *La sphère et le labyrinthe*, Tafuri suspend ses conclusions quant à la réussite de cet enrôlement du projet dans le dispositif productif qui reste un sujet, écrit-il, sur lequel il est difficile d'établir une théorie *a priori*. C'est dans un article préparatoire à cet ouvrage, rédigé en 1974, que Tafuri développe davantage les implications d'une théorie de l'« architecte comme producteur », reprenant ainsi le titre d'un des essais de Benjamin sur Brecht. L'article intitulé « L'architecture dans le boudoir, The language of criticism and the criticism of language », revient plus en détail sur le changement de fonction de l'architecte-producteur.

³¹ « L'homme d'aujourd'hui ; un homme réduit, donc, mis à l'écart dans un environnement froid. Mais comme il est le seul à notre disposition, nous avons intérêt à le connaître. Il est soumis à examens, à expertises. Le résultat s'annonce comme suit : transformable, l'événement ne l'est pas à ses points culminants, par vertu et résolution, mais il le devient dans son déroulement strictement habituel, par raison et exercice. Construire à partir des plus infimes éléments de comportements ce qui s'appelle « agir » dans la dramaturgie aristotélicienne, voilà le sens du théâtre épique. Ses moyens sont donc plus modestes que ceux du théâtre traditionnel, ses buts également. Il vise moins à emplir le public de sentiments, fussent-ils ceux de la révolte, qu'à le rendre durablement étranger, par la pensée, aux états de choses dans lesquels il vit. » *Ibid.*, p. 141.

Il existe, cependant, un courant souterrain, qui en tant que tel est supprimé de la discipline architecturale – de la forme à la réforme – qui peut peut-être surmonter certaines ambiguïtés. En fait, au moins, une nouvelle tendance est discernable parmi toutes ces diverses tentatives – un rôle pour le « nouveau technicien » immergé dans les organisations qui déterminent la gestion capitaliste du bâtiment et de l'aménagement du territoire –, non en tant que spécialiste du langage, mais plutôt en tant que producteur ³².

Si l'on peut s'interroger sur le changement de fonction du théâtre brechtien, envisageant le passage d'un spectateur passif à un spectateur plus conscient, il faut assurément s'interroger sur la déduction de Tafuri : en quoi le théâtre de Brecht ne fait pas de lui un spécialiste du langage ? La proposition d'un théâtre épique est très différente de la proposition de Tafuri de supprimer la fonction de l'architecte et de faire de ce dernier un simple opérateur au même titre que n'importe quel producteur du dispositif productif. Dans son théâtre, la technique que Brecht emprunte aussi bien à la presse qu'à la rue est déjà une langue. La technique du théâtre épique peut *détruire* ces langues et les mettre en scène ou en suspens au moyen d'un podium qui donne à voir leur détermination et leur *gestus*. Le théâtre peut mettre en crise ces langues. Il n'en demeure pas moins que leur silence est parlant et que l'auteur maîtrise la dialectique de la parole ordinaire et du silence qui reconfigure et qui fait sens dans l'œuvre de Brecht. Qu'est-ce que Tafuri entend donc par le terme d'« architecte-producteur » ? La question de l'architecte-producteur est bien pour Tafuri une question de langue, mais d'une langue parlante. La question qui traverse les écrits de Tafuri est de savoir comment un aménagement ou une construction, en tant que produits d'un esprit individuel, peuvent « parler » au collectif dès lors que toute culture fait défaut.

Il est clair que pour Tafuri la production est l'unique critère à partir duquel le temps apparaît. L'art, au contraire, maintient un fond sacré sur ce qu'il produit, et son langage en est toujours la trace la plus vive. Ils sont en ce sens toujours suspects de confisquer le temps humain. Mais la « leçon de Unwin » est celle d'une utopie productive à trop faible valeur langagière. Tafuri la rappelle dans son article à propos de la notion de ville dans l'œuvre de Le Corbusier ³³. Les cités-

³² M. Tafuri, « L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language », *art cit.*, p. 57 (traduction personnelle).

³³ M. Tafuri, « Machine et mémoire : la ville dans l'œuvre de Le Corbusier », J. Lucan (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie, op. cit.*

jardins comme les « arches de Noé prolétariennes » des cités ouvrières sont des machines à produire. Que leur modèle soit étendu sur le principe des maisons ouvrières, ou dense sur le modèle des phalanstères, il s'agit essentiellement de machines célibataires qui fonctionnent en système clos sur le principe d'une « société réglée ». La règle vaut ici pour seul langage et n'a de sens qu'à instituer des rapports sociaux ordonnés à la production, dont les modèles sont des systèmes de domination hérités du dix-neuvième siècle, du panoptique à l'hôpital. La leçon de Unwin nourrit en ce sens les utopies modernistes d'une parfaite rationalisation et planification de la ville, comme l'explique Tafuri en commentant les sources de l'urbanisme corbuséen. Contrairement à Benjamin, Tafuri renonce en partie à prendre ces utopies pour modèles. Ce n'est donc pas dans les travaux d'Unwin qu'il faut chercher une définition de l'architecte-producteur. C'est à travers une autre expérience de politique urbaine publique que Tafuri est davantage explicite sur les significations de la traduction du théâtre épique dans le domaine de l'architecture. En 1980, Tafuri dirige la publication d'un travail considérable sur la politique urbaine de la ville de Vienne entre 1919 et 1933. Tafuri y propose un long article ainsi qu'une anthologie qui décrivent toute la complexité de la politique socialiste de Vienne, et particulièrement de l'autro-marxisme viennois. Celui-ci incarne à lui-seul le refus d'opposer les superstructures aux infrastructures et de déduire de ces dernières les premières. En ce sens, écrit Tafuri, les socialistes de Vienne ne tournent pas le dos à la culture de la « grande Vienne ». Ils cherchent davantage, au moyen d'une politique fiscale et d'une politique foncière notamment, à conserver la culture et le système productif viennois afin de l'infléchir à moyen et long terme dans le sens d'une répartition plus juste des richesses. La Vienne socialiste refuse la simplification urbaine des avant-gardes, mais refuse également l'organisation chaotique et organique de la ville fragilisée par le système productif.

Ce n'est donc plus le royaume de la multiplicité indiquée par Hilberseimer comme l'exaltation de la plus absolue « simplicité dans l'organisation » : ce n'est pas non plus la socialisation indifférente des « lois » qui règnent sur l'économie des villes à l'image de « l'équivalence générale ». Le refus d'un élémentarisme coïncide ainsi au refus d'un « modèle » complexe de ville. On retrouve ici le désaccord fondamental entre la culture viennoise et la culture radicale européenne ³⁴[.]

Parmi les polémiques architecturales et urbaines qui animent la Vienne rouge, celles qui opposent les défenseurs des *Siedlungen* – extension urbaine de faible densité – aux défenseurs des *Höfe* – super-immeubles prolétariens – est centrale dans la compréhension de la notion d'architecte-producteur. « Siedlung contre Hof, écrit Tafuri, Loos et Franz contre Behrens et Karl Ehn ». Si le choix pris par la commune de Vienne de privilégier, à partir de son plan quinquennal de 1923, la forme du Hof est en grande partie liée à des enjeux économiques dont les *Höfe* garantissent une économie de la construction à l'échelle des masses à loger, il relève aussi d'une volonté de la ville de ne pas créer un modèle d'urbanisation *ex nihilo*. Les super-immeubles s'inscrivent parfaitement dans le découpage foncier de la commune qu'ils conservent. Ces monuments de la vie ouvrière ne renoncent pas pour autant à une écriture et un programme modernes autonomes, disposant au sein des blocs d'écoles, de jardins d'enfants, de laverie et de divers programmes collectifs de la vie quotidienne.

En ce sens le Wohnhof viennois reprend une tradition qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, avait pris pour modèles la caserne, le couvent et la « cité ouvrière », avec des aspects plus ou moins fouriéristes ³⁵.

Mais alors, qu'est-ce qui différencie les *Höfe* de leur modèle réglé de machines productives ? C'est, explique Tafuri, que les *Höfe*, et particulièrement le plus important et le plus réussi, le Karl Marx-Hof, sont des machines culturelles et non simplement productives. Les *Höfe* ne font pas simplement qu'intégrer la réalité de la trame urbaine, ils sélectionnent dans le langage architectural viennois les « emblèmes » qu'ils réagencent et dont ils proposent une nouvelle configuration au sein de leur bloc. Dans son analyse du développement des *Höfe*, Tafuri montre bien comment ceux-ci se sont initialement construits sur le langage ornemental de

³⁴ Manfredo Tafuri (dir.), Catherine Chatin (trad.), *Vienne la rouge : la politique immobilière de la Vienne socialiste 1919-1933*, Bruxelles Liège, P. Mardaga, 1981, p. 32.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

la bourgeoisie viennoise et de la Wagnerschule, à laquelle l'architecte du Karl Marx Hof, Karl Ehn, s'est lui-même formé. Ce n'est qu'avec l'influence de Peter Behrens qu'une réflexion sur le « vocabulaire linguistique » va évoluer en direction d'une maîtrise de la prolifération ornementale par le type, et des variations des masses bâties suscitées par les raisons économiques ou d'implantation dans un site. Karl Ehn représente la synthèse de ces deux influences, celle du *Heimatkunst* d'une part, et celle d'un style productif de l'autre, issu du *Werkbund* allemand. En s'appuyant sur une raison historique, celle du style productif, Ehn suivrait « ce chemin de contrebandier » dont parle Benjamin à propos de Brecht, mêlant des formes « mortes » telles que les manipule l'allégoriste, à une écriture épique telle que la conçoit l'artiste politique.

Commencé en 1927, après que la commune ait refusé un projet de Clemens Hölzmeister, le Karl-Marx-Hof appelé à devenir le symbole et l'emblème de la politique socialiste du logement, réalise la synthèse entre le ton épique et le style allégorique, en ne méprisant pas un certain éclectisme qui comprend aussi l'héritage des idées de l'avant-garde, mais seulement pour les soumettre à un nouveau réalisme ³⁶.

Image supprimée de la version diffusée

Karl Ehn, *Karl Marx-Hof*, 1930

Discontinus et disséminés dans la ville de Vienne, les *Höfe* n'en constituent pas moins un nouveau *Ring*. Les super-immeubles cernent la Vienne bourgeoise et la menace de leur réalité ouvrière. C'est là le réalisme dont parle Tafuri à propos des *Höfe* qui ont pour force première de mettre la ville en tension.

³⁶ *Ibid.*, p. 85-86.

A la question « qui gouverne la ville ? », le Wohnhof n'entend pas répondre. Ainsi, même l'homogénéité de la ville est compromise par les Höfe qui surgissent comme s'ils voulaient systématiquement la détruire ³⁷.

Les *Höfe* sont analysés par Tafuri comme un « moment » d'un rapport de force entre la ville bourgeoise et la ville ouvrière. Mais en célébrant l'architecture comme moment du rapport de force, Tafuri dévoile sa conception utopique de l'architecture et du langage. Comme il le note dans son analyse de Vienne, c'est paradoxalement en raison de la faiblesse du prolétariat viennois que les *Höfe* ont été rendus possibles.

La dépression économique, la situation ambiguë du prolétariat dans le cadre d'une économie inflationniste, la fragile constitution du capital, la grande instabilité des initiatives qui en résultent, conditionnent une structure du prolétariat caractéristique d'une situation du XIX^e siècle et paléotechnique. C'est précisément à cette classe ouvrière, en crise dans toute l'Europe mais surtout dans une Vienne complètement à l'écart du développement des nouvelles concentrations urbaines, que la social-démocratie s'adresse, pour en exalter la qualité ³⁸.

En tant que le prolétariat est structuré par une « paléotechnique », il est incapable de construire un langage sur la technique de son métier. La « paléotechnique » relève du dressage et non de l'éducation. A Vienne, la tâche de l'architecture des *Höfe* est d'exalter un prolétariat qui n'existe pas encore en tant que conscience prolétarienne, et dont les difficultés renvoient à cette difficile appropriation du monde pour laquelle la technique ne lui laisse aucune chance. Le *Hof* refuse ainsi « l'image du travail » dont découlent les principes simplificateurs de l'urbanisme moderne rationaliste. Le travail de l'architecte viennois du *Hof* consiste à mettre à la place de cette image autre chose. « Le « travail » renié a été déplacé ailleurs ³⁹ » écrit Tafuri, et il a été déplacé dans le « texte » de la ville, autrement dit dans la ville sédimentée des faits urbains dont les formes ne sont pas le résultat d'un travail technique, mais d'une langue sociale inconsciente et collective. C'est le sens du théâtre épique de Brecht tel que l'analyse Benjamin : saisir dans les phénomènes culturels qui parlent à tous les mots d'un langage

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

allégorique, qui ne construit pas immédiatement le bonheur, mais en propose néanmoins un horizon messianique.

La « ville humaine », située miraculeusement dans un secteur de la ville bourgeoise, se présente comme un événement : le Karl Marx-Hof est donc un monument élevé au sens propre du terme au producteur conscient, au gelernter Arbeiter, capable de s'opposer à la « production de masse » introduite par la Zivilisation capitaliste ⁴⁰.

En proposant une alternative à l'opposition formulée par Thomas Mann entre *Kultur* et *Zivilisation*, Tafuri affirme la possibilité d'un fait architectural, comme d'un fait culturel à l'intérieur du système productif. C'est en quoi, contrairement à Thomas Mann, son intention est politique. Mais en affirmant une valeur culturelle comme substrat subversif, Tafuri met en lumière sa conception sociale et non technique de l'architecture. La technique n'est en réalité qu'un frein à l'expression pure de l'esprit prolétarien, à son héroïsme qui corrobore une théorie du pouvoir comme *énergie*. Cette énergie est messianique plus encore qu'utopique. La situation du prolétariat viennois en témoigne. C'est dans la lutte que s'élèvent des monuments : ces monuments doivent, d'une part, être des événements sans durée, s'ils ne veulent pas à leur tour dégénérer en un pouvoir dominateur, et, d'autre part, ils doivent conserver une mission historique s'ils ne veulent pas échouer en monuments de la mélancolie. C'est dans une prose très benjaminienne que Tafuri conclut sa lecture du Karl Marx-Hof de Ehn, où le « procès de l'histoire ⁴¹ » est guidé par une « utopie de la sémantique ».

Ce n'est qu'en « s'opposant » que l'individu existe et se pose. L'épos de cette lutte pourra aussi être plein de nostalgie ; mais le héros de la bataille n'a pas le droit de se laisser aller à la mélancolie. Le moi collectif est invité à se reconnaître dans le procès que le bloc d'immeubles de Ehn tente à l'histoire. Il incarne la dernière « utopie de la sémantique » réfugiée dans l'affirmation d'un « humanisme socialiste » capable de s'opposer à l'annulation de la Kultur et des traditions qu'elle représente. Nous sommes ici en face d'un véritable « réalisme socialiste » ; ici, véritablement, le mythe de la totalité de Lukacs est pleinement assuré ⁴².

L'opposition formulée par Loos au modèle du *Hof* ne visait pas tant la vie urbaine dense que cette dimension culturelle du projet architectural. Le projet des

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art cit.

⁴² M. Tafuri (dir.), *Vienne la rouge*, op. cit., p. 94.

Siedlungen de Loos ne proposait pas un modèle culturel alternatif aux *Höfe*. Il s'agissait plutôt, comme le remarque Tafuri, « d'étendre aux couches populaires les privilèges qu'avant la guerre Loos avait donnés à une clientèle assez raffinée pour pouvoir accepter cette suprême qualité en architecture qui est le renoncement à l'image ⁴³ ». Cela fait-il de Loos un apolitique, retranché dans un culte de l'art pour l'art ? Le modèle des *Siedlungen* de Loos contenait assurément un engagement social et une réflexion programmatique sur le logement ouvrier. Les textes de Loos sur le rôle du jardin dans la maison ouvrière, ou encore sur le mobilier des logements, témoignent d'une réflexion technique élaborée sur les enjeux sociaux des *Siedlungen*. Concernant les logements sociaux dont il eut la charge à travers la politique publique de Vienne, Loos défend une position délibérément technique contre la position culturelle soutenue à travers les *Höfe*. « Si nous voulons aller à la campagne, écrit Loos à propos des *Siedlungen*, il nous faut nous mettre à l'école auprès du paysan et voir comment il s'y prend. Nous devons apprendre à habiter ⁴⁴ ».

Image supprimée de la version diffusée

Adolf Loos, *Werkbundsiedlung*, Vienne, Maisons n°49, 1932

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ A. Loos, *Ornement et crime*, *op. cit.*, p. 236.

Loos s'est toujours opposé aux références culturelles d'un *Heimatkunst* tel qu'il pouvait en voir les effets sur les premiers *Höfe*.

Au lieu de suivre des slogans mensongers comme celui de Heimatkunst, qu'on se décide enfin à revenir à l'unique vérité que je ne cesse de proclamer : à la tradition. Habitons-nous à bâtir comme ont bâti nos pères, et n'ayons pas peur de ne pas être modernes ⁴⁵.

Cette indépendance de l'architecture, conçue comme technique propre, et non comme expression culturelle des milieux qu'elle transforme, ne signifie pas une intemporalité du projet. Loos avait au contraire une haute idée de la durée dans le projet. Par le terme de tradition, Loos entend l'attachement de l'architecte aux savoirs constructifs qui peuvent évoluer de deux façons, explique-t-il. Les savoirs constructifs évoluent soit d'une façon inconsciente, par effet de répétition : de génération en génération, malgré la volonté d'une reproduction fidèle des techniques, de la différence s'introduit entre les constructions passées et présentes et finit, à l'échelle d'un siècle, par devenir manifeste de l'évolution d'un milieu. Mais ils peuvent aussi évoluer de façon consciente. C'est à cette évolution consciente que Loos forme ses élèves architectes. A la différence des évolutions inconscientes qui relèvent toujours de la particularité des milieux où ils se développent, les changements conscients mettent la tradition en critique et la libère de ces déterminations locales.

N'y a-t-il pas de changements conscients ?

Il y en a aussi. Mes élèves savent qu'un changement par rapport aux habitudes ancestrales n'est permis que s'il représente une amélioration. Et alors, les inventions nouvelles ouvrent de grandes brèches dans la tradition, dans le mode de construction traditionnel. Les inventions nouvelles, la lumière électrique, le toit en béton n'appartiennent pas à une contrée déterminée, ils appartiennent à la planète entière.

De même qu'appartiennent à tous les habitants de la terre les nouvelles orientations de l'esprit ⁴⁶.

Loos refuse d'opposer la technique à la technologie, en défendant la tradition contre l'innovation ou l'innovation contre la tradition. La seule opposition que maintient Loos est celle qui différencie la culture des savoirs constructifs, et l'abstraction technologique, de l'esprit de l'architecte. Les améliorations

⁴⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 159-160.

technologiques qui, comme l'électricité ou le toit-terrasse, ne relèvent pas d'un savoir traditionnel de la construction, nécessitent l'intervention de l'architecte, car elles mettent le savoir traditionnel en difficulté. Mais la réponse de l'architecte n'est ni traditionnaliste, ni innovante. Elle ne cherche pas à préserver une sémantique authentique de la tradition des édifices, ni à fonder un nouvel ordre sur les potentialités fournies par les technologies nouvelles. Elle est la réponse d'une autre langue, non signifiante, mais qui, comme Loos l'écrit à propos de l'ornement classique, « met de l'ordre dans notre vie ⁴⁷ ». « L'architecte est un maçon qui a appris le latin ⁴⁸ » écrit Loos, aussi son dessin s'appuie-t-il sur l'ornement classique non pour le reproduire, mais pour se former à la grammaire de son art.

Dans l'enseignement du dessin, l'ornement classique joue le même rôle que la grammaire. Apprendre le latin par la méthode Berlitz serait dépourvu de sens. Nous devons à la grammaire latine, et ensuite à toute grammaire en général, la discipline de l'âme, la discipline de notre pensée. L'ornement classique apporte une discipline dans la formation de nos objets d'usage, il nous discipline nous et nos formes, il apporte en dépit des différences ethnographiques et linguistiques une communauté de formes et de concepts esthétiques ⁴⁹.

Que reste-il de l'ornement classique dans l'architecture de pauvreté de Loos ? Il reste une grammaire qui intègre aussi bien les éléments traditionnels que les inventions technologiques, dans une langue unique faite de lignes, de surfaces et de volumes, de proportions et de mathématique.

A la différence de l'utopie sémantique des *Höfe* tafuriens, les architectures de Loos ne s'adressent pas à des sujets en puissance qui seraient en mesure de se reconnaître dans la trame culturelle du projet. Il n'y a pas d'opposition, chez Loos, entre une infrastructure productive vivante et des superstructures architecturales plus ou moins expressives ou plus ou moins inertes. Il n'y a pas d'opposition structurelle entre une « teneur » et un « contenu de vérité », opposition qui suppose un procès de totalité. Les architectures de Loos ne proposent aucune réflexion de la totalité du système. Mieux encore, elles rendent moins systématique le système productif dans lequel elles s'insèrent, et cela pour deux raisons.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 249.

Premièrement, elles inscrivent les enjeux productifs dans une *profondeur des points de vue* : le point de vue de la vie familiale concernant le logement ouvrier, le point de vue de la vie sociale et urbaine concernant les *Höfe* auxquels Loos a travaillé, les points de vues géographique et historique concernant les immeubles du centre historique, tous les projets de Loos impliquent une autre rationalité que la mesure quantitative de la production. Deuxièmement, les architectures de Loos rendent d'autant moins systémique le système productif que leurs formes sont sans *image dialectique*, sans image ayant vocation à innover les forces productives de leurs habitants. La langue de Loos ne s'adresse pas aux masses. Elle s'adresse à qui veut bien suivre les lignes d'un « plan de base » qui n'a que son esprit pour projet.

N'est-ce pas ce que signifie le terme d'anarchie dans l'esprit de Paul Valéry ? *Les principes d'anarchie pure et appliquée* ne sont qu'indirectement un écrit politique. On y retrouve la réflexion de Valéry sur les arts, transcrite dans le domaine d'une critique de la politique. « Anarchie » est le nom de la critique des idoles d'une part, et, d'autre part, le nom de la critique de la conquête méthodique.

Contre les idoles politiques et contre les méthodes quantitatives, Valéry oppose les arts. Les techniques, pensées sous les formes de l'art, renforcent le pouvoir de l'homme qui peut raisonner à partir de ce qu'il voit et non de ce qu'il est forcé de croire, et dont l'« invérifiabilité » ne se mesure qu'au manque d'effet des croyances sur les actions quotidiennes.

Anarchie est la tentative de chacun de refuser toute soumission à l'injonction qui se fonde sur l'invérifiable ⁵⁰.

Le développement des idoles se poursuit à mesure que le monde se réduit à des échanges mesurables. Suivant un autre chemin, Valéry rejoint la réflexion de Marx sur le fétichisme de la marchandise. La marchandisation des biens rend les hommes étrangers à leur production, et les affaiblit face aux apparences « invérifiables » que revêtent ces biens sur le marché. La politique que critique Valéry est, en définitive, la figure historique ou culturelle qui capture cette confusion des idoles du marché et impose sa figure souveraine et dominatrice,

⁵⁰ P. Valéry, *Les Principes d'anarchie pure et appliquée*, op. cit., p. 20.

même lorsqu'elle se présente sous les traits héroïques des forces motrices de l'histoire.

*Il faut en finir avec le dogme de la souveraineté et soutenir le chacun contre les idoles lesquels ne doivent être qu'instruments d'échange égal*⁵¹.

Valéry ne renonce pas pour autant à penser la souveraineté, mais c'est à travers les arts, comme connaissance du réel et mesure de l'action de l'homme, qu'il en aura muri la signification. Dans ses *Principes d'an-archie*, comme dans ses notes politiques des cahiers, la forme politique de cette souveraineté reste embryonnaire. Valéry évoque, contre le système égalitaire des méthodes quantitatives, une loi de conservation et de transformation qui implique un principe de supériorité pour « soutenir l'œuvre incessante » de l'homme :

*L'homme n'est homme que par un petit nombre d'hommes. Mais ceux-ci ont besoin du reste, pour opérer et soutenir l'œuvre incessante de transformation, de non-répétition qui détache l'homme du non-homme*⁵².

La formulation politique de cette loi varie, allant d'une « aristocratie » qui se serait dépouillée de son système héréditaire, à une « aristarchie » définissant peut-être mieux qu'il ne s'agit pas tant d'un pouvoir qui s'exerce sur l'autre, qu'il ne s'applique à soi. C'est davantage à ce caractère durable qu'au caractère destructeur que l'esprit aristocratique de l'architecture de Loos nous rappelle.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABRAM Joseph, *Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960). Tomes 1 et 2*, s.l., Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA) ; Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy, 1985.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez, Nouv. éd. rev. et Corr., Paris, Klincksieck (coll. « Collection d'esthétique »), 1995, 518 p.

ANDERS Günther, *L'obsolescence de l'homme, Tome II: Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, traduit par Christophe David, Paris, Éd. Fario (coll. « L'obsolescence de l'homme »), 2011, vol. 1/, 428 p.

ARGAN Giulio Carlo, *Projet et destin: art, architecture, urbanisme*, traduit par Elsa Bonan, traduit par Claire Fargeot et traduit par Agnès Paty, Saint-Maurice, Ed. de la Passion, 1993, 280 p.

BANHAM Reyner, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, traduit par Antoine Cazé, Orléans, HYG (coll. « Restitutions »), 2011, vol. 1/, 333 p.

BANHAM Reyner et SPARKE Penny, *Design by choice*, New York, Rizzoli, 1981.

BANHAM Reyner, « A home is not a house », *Art in America*, 1965.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points »), 2007, vol. 1/, 275 p.

BENJAMIN Walter, *Baudelaire*, traduit par Patrick Charbonneau, Paris, la Fabrique éd, 2013, vol. 1/, 1029 p.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, s.l., La Fabrique Éditions, 2003.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, traduit par Rainer Rochlitz, traduit par Maurice de Gandillac et traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2000, vol. 3/, 482 p.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller et traduit par Irving Hirt, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2000, 264 p.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, 3e éd., Paris, Les éd. du Cerf (coll. « Passages »), 1997, 974 p.

- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 novembre 1996, n° 1.
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1991, 389 p.
- BENJAMIN Walter, *Sens unique*, traduit par Jean Lacoste, Nouv. éd. rev., Paris, M. Nadeau, 1988, 313 p.
- BERGSON Henri, *Le possible et le réel*, Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 2015, vol. 1/, 64 p.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 10e éd., Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 2013, vol. 1/, 322 p.
- BLANQUI Auguste, *L'éternité par les astres : hypothèse astronomique*, Paris, G. Baillièrre, 1872, 76 p.
- BLUMENBERG Hans, *Socrates and the objet ambigu: Paul Valéry's Discussion of the Ontology of the Aesthetic Object and Its Tradition (1964)*, s.l., Cornell University Press, 2020.
- BOURET Claude, *Paul Valery et l'Architecture, un amateur compétent*, Paris, s.n., 1970.
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 1994, 188 p.
- CANETTI Elias, *La Conscience des mots : essais*, traduit par Roger Lewinter, Paris, A. Michel (coll. « Les Grandes traductions »), 1984, 330 p.
- CANETTI Elias, *Masse et puissance*, traduit par Robert Rovini, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1966, 527 p.
- CATLING Joanna M. et HIBBITT Richard (eds.), *Saturn's moons: W. G. Sebald - a handbook*, Oxford, Legenda (coll. « Legenda »), 2011, vol. 1/, 677 p.
- CAYE Pierre, *Le savoir de Palladio : architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento, livres 1, 2 et 3*, Paris, Klincksieck (coll. « L'esprit et les formes »), 1995, 535 p.

- CAYE Pierre, *Empire et décor : l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin (coll. « Philologie et Mercure »), 1999, 156 p.
- CAYE Pierre, MEDVEDKOVA Olga, PLEITINX Renaud, STILLEMANS Jean (dir.) *Traités et autres écrits d'architecture*, Éditions Mardaga, 2021.
- CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil (coll. « La couleur des idées »), 1992, 272 p.
- CIORAN Emil, *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 1995, 1818 p.
- COHEN Jean-Louis, « Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France », *Architectural Histories*, 24 septembre 2014, vol. 2, n° 1, p. Art. 23.
- COHEN Jean-Louis (dir.), *Scènes de la vie future : L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*, Paris, Flammarion, 1997, 223 p.
- COHEN Jean-Louis, ABRAM Joseph, LAMBERT Guy (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, Éd. du patrimoine IFA, Institut français d'architecture « Le Moniteur », 2002, 445 p.
- DAMISCH Hubert, *Skyline : la ville Narcisse, essai*, Paris, Seuil (coll. « Fictions & champ; Cie »), 1996, 187 p.
- DERRIDA Jacques, *Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, Paris, Éditions de la Différence (coll. « Essais »), 2015, vol. 1/, 398 p.
- DERRIDA Jacques, *Force de loi : le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée (coll. « La philosophie en effet »), 1994, 145 p.
- DERRIDA Jacques, *Psyché : inventions de l'autre*, Paris, Galilée (coll. « Collection La Philosophie en effet »), 1987, vol. 1/, 651 p.
- DERRIDA Jacques, *De l'esprit : Heidegger et la question*, Paris, Galilée (coll. « Collection La Philosophie en effet »), 1987, 183 p.
- DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Collection «Critique» »), 1972, 396 p.

- DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène, introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Épiméthée »), 1967, 120 p.
- DUHAMEL Georges, *Scènes de la vie future*, 2e édition., Paris, Mercure de France, 1930, vol. 1/, 253 p.
- DURKHEIM Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1990, vol. 1/, 149 p.
- GARGIANI Roberto, *Auguste Perret: la théorie et l'œuvre*, traduit par Odile Ménégaux, Paris, Gallimard (coll. « Les grands maîtres de l'architecture »), 1994, 338 p.
- GHYKA Matila Costiescu, *Le Nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale... [Nouvelle] édition*, Paris, Gallimard (Mayenne, impr. Floch), 1958, vol. 2/, 191 p.
- GIEDION Sigfried, *Walter Gropius*, s.l., New York : Dover Publications, 1992, 262 p.
- GIEDION Sigfried, *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, traduit par Guy Ballangé, Paris, Éditions de la Villette (coll. « Textes fondamentaux modernes »), 2019, vol. 1/.
- GIEDION Sigfried, *Espace, temps, architecture*, traduit par Irmeline Lebeer et traduit par Françoise Rosset, Paris, Denoël (coll. « Médiations »), 1990, 529 p.
- GOURMONT Remy de, *Le problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire...*, Paris, Mercure de France, 1902, 282 p.
- HAMEL Yan, *L'Amérique selon Sartre : Littérature, philosophie, politique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (coll. « Espace littéraire »), 2018, 270 p.
- HOLLIER Denis, *La Prise de la Concorde/Les dimanches de la vie : Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, 307 p.
- HOLLIER Denis (dir.), *Le Collège de Sociologie*, Paris, Folio, 1995, 908 p.

- HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor Wiesengrund, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1974, vol. 1/, 281 p.
- JOHNSON Philip et WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, New York, Metropolitan museum of art, 1988, 104 p.
- KLUGE Alexander, *Chronique des sentiments*, Paris, POL, 2016.
- KOOLHAAS Rem, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, traduit par Catherine Collet, Marseille, Éd. Parenthèses, 2002, 318 p.
- KOOLHAAS Rem, BOERI Stefano, KWINTER Sanford, TAZI Nadia, OBRIST Hans Ulrich (dir.), *Mutations*, Bordeaux, Arc en rêve centre d'architecture ACTAR, 2005, vol. 1/.
- KWINTER Sanford, *Architectures of Time*, MIT Press, 2000
- KWINTER Sanford, *Far from Equilibrium: Essays on Technology and Design Culture*, s.l., Actar-D, 2007, 191 p.
- KWINTER Sanford, *Requiem for the city at the end of the millenium*, Actar, 2010, 122 p.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La Fiction du politique : Heidegger, l'art et la politique*, Paris, C. Bourgois (coll. « Détroits »), 1988, 187 p.
- LAROQUE Didier et SAINT GIRONS Baldine (eds.), *Paysage et ornement*, Rieux-en-Val, Verdier (coll. « Art et architecture ; Librairie de l'architecture et de la ville »), 2005, vol. 1/, 211 p.
- LE CORBUSIER, *Le modulator : essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Reprod. éd. 2000., Basel, Birkhäuser, 2015, 586 p.
- LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, Paris, Fondation Le Corbusier Ed. Connivences, 1989.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, G. Crès, 1923, 230 p.
- LE CORBUSIER et CALATRAVA Juan, *Poème de l'angle droit : lithographies originales*, [Reproduction en fac-Similé., Milano, Electa, 2007, vol. 1/, 185 p.

- LE CORBUSIER, « L'espace indicible », *L'architecture d'aujourd'hui*, Hors-série, 1945.
- LE CORBUSIER, « Unité », *L'architecture d'aujourd'hui*, Hors-série, 1946.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 397 p.
- LOOS Adolf, *Ornement et crime : et autres textes*, traduit par Sabine Cornille et traduit par Philippe Ivernel, Paris, Éd. Payot et Rivages (coll. « Rivages poche »), 2003, 277 p.
- LOOS Adolf, *Paroles dans le vide (1897-1900) : chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900, Malgré tout (1900-1930)*, Paris, Éditions Champs libre, 1979, 335 p.
- LUCAN Jacques (ed.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou (coll. « Monographie »), 1987, 497 p.
- LUKACS György, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, traduit par Jacqueline Bois et traduit par Kostas Axelos, Paris, les Éditions de Minuit (coll. « Arguments »), 1960, vol. 1/, 385 p.
- MAAK Niklas, *Der Architekt am Strand*, München, Hanser Belletristik, 2010, 240 p.
- MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2003, 1907 p.
- MARX Karl, *Le capital : critique de l'économie politique, Livre premier : Le procès de production du capital*, [Nouvelle éd., Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 2014, vol. 1/, 940 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion (coll. « Le monde de la philosophie »), 2008, vol. 1/, 860 p.
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique : et autres essais*, traduit par Guy Ballangé, Paris, éditions de Minuit (coll. « Collection Le Sens commun »), 1975, 273 p.

- PERRET Auguste, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Cercle d'études architecturales, A. Wahl (impr. de Priester frères), 1952.
- PERRET Auguste, LAURENT Christophe, LAMBERT Guy et ABRAM Joseph, *Auguste Perret: anthologie des écrits, conférences et entretiens*, le Moniteur, Paris, (coll. « Collection Architextes, 17 ; Librairie de l'architecture et de la ville »), 2006, vol. 1/, 479 p.
- PETRIE Brian, « Boccioni and Bergson », *The Burlington Magazine*, 1974, vol. 116, n° 852, p. 140-147.
- PICON Antoine et BATES Karen, « Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust », *Grey Room*, 2000, n° 1.
- QUATREMER DE QUINCY Antoine, « Dictionnaire historique de l'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art: Tome second », Librairie d'Adrien Le Clere et cie, 1832.
- ROSSI Aldo, *L'architecture de la ville*, traduit par Françoise Brun, Gollion (Suisse), Infolio (coll. « Collection Archigraphy »), 2016, vol. 1/, 252 p.
- ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, traduit par Catherine Peyre, Marseille, Éd. Parenthèses (coll. « Collection Eupalinos »), 2010, vol. 1/, 140 p.
- ROWE Colin, *Mathématiques de la villa idéale*, traduit par Frank Straschitz, Marseille, Parenthèses (coll. « Collection Eupalinos »), 2014, vol. 1/, 233 p.
- ROWE Colin, *As I was Saying – Recollections & Miscellaneous Essays V 3 – Urbanistics*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1996, 376 p.
- ROWE Colin, *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*, London, Wiley-Academy, 1994, 1 p.
- ROWE Colin et KOETTER Fred, *Collage city*, Saint-Clément-la-Rivière, Infolio, 2006, 256 p.
- SANTNER Eric L., *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, s.l., University of Chicago Press, 2009, 242 p.

SARTRE Jean-Paul, *Situations, III*, Paris, Gallimard (coll. « Situations »), 1949, vol. 1/, 317 p.

SEBALD Winfried Georg, *Amère patrie : à propos de la littérature autrichienne essais*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud (coll. « Lettres allemandes »), 2017, vol. 1/, 251 p.

SEBALD Winfried Georg, *La description du malheur : à propos de la littérature autrichienne essais*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud (coll. « Lettres allemandes »), 2014, vol. 1/, 270 p.

SEBALD Winfried Georg, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud (coll. « Babel »), 2014, vol. 1/, 151 p.

SEBALD Winfried Georg, *Austerlitz*, traduit par Patrick Charbonneau, Paris, Actes Sud Leméac (coll. « Babel »), 2013, vol. 1/, 347 p.

SEBALD Winfried Georg, *Campo santo*, traduit par Patrick Charbonneau et traduit par Sibylle Muller, Arles, Actes Sud (coll. « Lettres allemandes »), 2009, vol. 1/, 263 p.

SEBALD Winfried Georg, *Les anneaux de Saturne*, traduit par Bernard Kreiss, Arles, Actes Sud (coll. « Lettres allemandes »), 1999, 350 p.

SEBALD Winfried Georg, *Les émigrants : quatre récits illustrés*, traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud Leméac (coll. « Lettres allemandes »), 1999, 277 p.

SEBALD Winfried Georg et TRIPP Jan Peter, *Séjours à la campagne*, traduit par Patrick Charbonneau et traduit par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud (coll. « Lettres allemandes »), 2005, vol. 1/, 200 p.

SIMAY Philippe (dir.), *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*, Paris Tel-Aviv, Éd. de l'Éclat (coll. « Philosophie imaginaire »), 2006, vol. 1/, 206 p.

SLOTERDIJK Peter, *Le palais de cristal : à l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit par Olivier Mannoni, Nouvelle éd., Paris, Pluriel, 2011, vol. 1/, 379 p.

SPEER Albert, *Au cœur du Troisième Reich*, traduit par Michel Brottier, Paris, A. Fayard (coll. « Les grandes études contemporaines »), 1971, 816 p.

TAFURI Manfredo, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, traduit par Pellegrino d’Acerno et traduit par Robert Connolly, Cambridge, MA, USA, MIT Press, 1987, 391 p.

TAFURI Manfredo, *Théories et histoire de l’architecture*, traduit par François Laisney, Paris, Éditions S.A.D.G, 1976, 397 p.

TAFURI Manfredo, « L’Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language », *Oppositions*, 1974, n° 3.

TAFURI Manfredo, *Vienne la rouge: la politique immobilière de la Vienne socialiste, 1919-1933*, CHATIN Catherine (trad.), Bruxelles Liège, P. Mardaga, 1981, 297 p.

TEYSSOT Georges, *Walter Benjamin: les maisons oniriques*, Paris, Hermann (coll. « Collection Hermann philosophie »), 2013, vol. 1/, 165 p.

VALERY Paul, *Sur Nietzsche: lettres et notes*, Paris, la Coopérative, 2017, vol. 1/, 89 p.

VALERY Paul, *Les Principes d’anarchie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, 216 p.

VALERY Paul, *Cahiers..., 1: Ego*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1976, 1491 p.

VALERY Paul, *Cahiers..., 2*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1980, 1757 p.

VALERY Paul, *Œuvres...*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1957, vol. 2/.

Fonds Paul Valéry, A Œuvres, XIII Poïétique, LXXXVII-CI Cours de poïétique, XCIV Cours de poïétique, VIII, Années 1942-1943 et 1943-1944., [manuscript], s. d.

- VIDLER Anthony, *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, Cambridge (Mass.), MIT Press (coll. « Writing architecture »), 2008, vol. 1/, 239 p.
- VIDLER Anthony, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, Cambridge (Mass.) London, the MIT press, 2000, 301 p.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance (A. Morel), vol. 10/.
- VIRTANEN Reino, *L'Imagerie scientifique de Paul Valéry*, Paris, J. Vrin (coll. « Essais d'art et de philosophie »), 1975, 153 p.
- WIGLEY Mark, *The architecture of deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge (Mass.) London, MIT Press, 1993, 278 p.
- WISMANN Heinz (ed.), *Walter Benjamin et Paris: colloque international, 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf (coll. « Passages »), 1986, 1033 p.
- WÖLFFLIN Heinrich, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, traduit par QUEYSANNE Bruno, 3e éd., Paris, Editions de la Villette, 2004, 80 p.
- WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit par Raymond Claire, Paris, Pocket, 2016, 368 p.
- WORRINGER Wilhelm Robert, *Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck (coll. « L'Esprit et les formes »), 1978, 167 p.
- ZAHAR Marcel, *D'une doctrine d'architecture: Auguste Perret, par Marcel Zahar. Avec un Prologue de Waldemar George*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1959.

RÉSUMÉ

La question de la durée, dans la théorie architecturale de la modernité, se pose à travers celle du rapport du temps du projet au temps homogène et vide des processus linéaires de production. Mais le temps du projet se différencie selon que l'on situe l'architecture à l'intérieur ou à l'extérieur du système productif.

A l'intérieur du système productif, le projet, animé par les rapports de production, impose une temporalité destructrice. Selon les termes de Walter Benjamin, le projet oscille entre une « violence mythique », qui pétrifie l'architecture en détruisant les conditions historiques de son édification, et une « violence divine », rendant l'architecture transparente au jeu des forces sociales, et par là même furtive.

Le rapport extérieur et critique du projet envers le système productif est au contraire un rapport dialectique, qui transforme le milieu naturel ou social tout en le conservant. Cette dialectique structure la définition valéryenne de l'architecture comme « passage de l'utile à l'inutile », et sa filiation dans l'architecture moderne, d'Auguste Perret à Le Corbusier.

MOTS CLÉS

Architecture, destruction, durée, projet, rythme, temps

ABSTRACT

The question of duration, in the architectural theory of modernity, arises through that of the relationship of project time to the homogeneous and empty time of linear production processes. But the time of the project differs according to whether one situates the architecture inside or outside the production system.

Within the productive system, the project, animated by the relations of production, imposes a destructive temporality. In Walter Benjamin's words, the project oscillates between a "mythical violence", which petrifies architecture by destroying the historical conditions of its construction, and a "divine violence", making architecture transparent to the play of social forces, and thereby stealthy.

The external and critical relationship of the project to the productive system is, on the contrary, a dialectical relationship, which transforms the natural or social environment while preserving it. This dialectic structures the Valeryan definition of architecture as "passage from the useful to the useless", and its lineage in modern architecture, from Auguste Perret to Le Corbusier.

KEYWORDS

Architecture, destruction, duration, project, rhythm, time